

TESIS DOCTORAL

**VALORACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA DE ALONSO
CANO: ESTUDIO DE SU AUTENTICIDAD Y
ORIGINALIDAD**

Directora de Tesis:

Autora:

**Dra. M^a Fernanda Morón de
Castro**

Alexandra García Pérez

UNIVERSIDAD DE SEVILLA

FACULTAD DE BELLAS ARTES

**DEPARTAMENTO DE ESCULTURA E HISTORIA DE LAS ARTES
PLÁSTICAS**

SEVILLA, 2015



VALORACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA DE ALONSO CANO: ESTUDIO DE SU AUTENTICIDAD Y ORIGINALIDAD

**Programa de Doctorado: Investigación Artística
Departamento: Escultura e Historia de las Artes Plásticas**

**Autora:
Alexandra García Pérez**

**Directora:
Dra. M^a Fernanda Morón de Castro**

**TESIS DOCTORAL
Facultad de Bellas Artes
Universidad de Sevilla
Sevilla, 2015**

A mi familia de hecho, a mi familia por derecho.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN:.....	1
Agradecimientos:	6
CAPÍTULO 1: OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	8
CAPÍTULO 2: METODOLOGÍA DESARROLLADA	12
CAPÍTULO 3: VALORACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA DE ALONSO CANO	18
Siglo XVII	20
Siglo XVIII.....	24
Siglo XIX	26
Siglo XX.....	29
Siglo XXI	31
Otras valoraciones de la figura de Alonso Cano	32
CAPÍTULO 4: LA AUTENTICIDAD EN EL CATÁLOGO RAZONADO DE PINTURAS DE ALONSO CANO	34
4.1 Obras auténticas	35
A.Firmadas con anagrama / Firmadas	36
Firmas y anagramas autógrafos de Alonso Cano :	62
B.Documentadas por contrato/ carta de pago/ inventario/ testimonio de la época (...)	63
C.Autenticadas por boceto preparatorio	139
4.2 Obras atribuidas a Alonso Cano de segura autoría (por unanimidad de expertos).....	144
4.3 Obras atribuidas a Alonso Cano (sin rebatir aún por expertos)	246
4.4 Obras atribuidas a Alonso Cano (con discrepancias entre expertos y de dudosa atribución)	298
4.5 Obras atribuidas a Alonso Cano y Taller	311
4.6 Atribuciones no aceptadas y obras excluidas del catálogo	320
A. Faltan publicaciones y argumentos –tanto documentales como técnicos– que fundamenten su atribución	321
B. Últimas exclusiones confirmadas (a octubre de 2014)	324

CAPÍTULO 5: ORIGINALIDAD EN LA OBRA PICTÓRICA DE ALONSO CANO.....	327
Datos biográficos:	328
Época y escuela.....	330
Seguidores y discípulos:	331
5.1 Evolución del estilo: Periodo sevillano, madrileño y granadino	333
Periodo sevillano 1624-1638	334
Periodo madrileño 1638- 1652	335
Periodo granadino 1652-1667	336
5.2 Temas iconográficos más recurrentes	338
Cristo Crucificado	339
Cristo a la columna	340
Virgen con Niño	340
Inmaculada Concepción	342
Visión de San Antonio	343
Retratos	344
5.3 Importancia de las fuentes grabadas en la obra pictórica de Alonso Cano.....	352
5.4 Técnica y procedimientos en la obra pictórica de Alonso Cano:	355
5.4.1 Los estudios técnicos en el arte, antecedentes y estado de la cuestión	356
5.4.2 Metodología técnica en el estudio de las obras	359
5.4.3 Importancia de la coordinación entre especialistas:.....	361
5.4.4 Los estudios técnicos aplicados sobre la obra de Alonso Cano en museos y colecciones	363
5.4.4.1 Obras analizadas de Alonso Cano:	367
5.4.4.2 Relación de obras y estudios consultados	371
5.4.5 Técnica pictórica de alonso cano: análisis de estudios científicos	373
5.4.5.1 Síntesis de los resultados obtenidos sobre la técnica pictórica de Alonso Cano	374
5.4.5.2 Síntesis extraída a partir de estudios radiográficos y fotografías infrarrojas de obras pictóricas de Alonso Cano.....	381
CAPÍTULO 6: CONCLUSIONES.....	383
BIBLIOGRAFÍA:.....	395
ANEXO I: CATÁLOGO DE IMÁGENES DE LA OBRA PICTÓRICA DE ALONSO CANO ..	416
ANEXO II:MUSEOS, INSTITUCIONES Y COLECCIONISTAS COLABORADORES	437
ÍNDICE ICONOGRÁFICO:	443

ABREVIATURAS

ABREVIATURAS CITADAS

A.C.G.: Archivo de la Catedral de Granada
A.C.M.: Archivo de la Catedral de Málaga
A.C.S.: Archivo de la Catedral de Sevilla
A.C.S.G.: Archivo de la Congregación de San Ginés, Madrid
A.E.A.: Archivo Español de Arte (Publicación periódica)
A.G.P.: Archivo General del Palacio Real de Madrid
A.G.S.: Archivo General de Simancas, Valladolid
A.H.D.G.: Archivo Histórico Diocesano de Getafe
A.H.P.G.: Archivo Histórico de Protocolos de Granada
A.H.P.G.: Archivo Histórico Provincial de Guadalajara
A.H.P.S.: Archivo Histórico Provincial de Sevilla
A.I.G.M Archivo del Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta, Granada
A.I.P.H.E.: Archivo del Instituto de Patrimonio Histórico Español, Madrid
A.P.S.G.: Archivo de la Parroquia de San Ginés, Madrid
A.R.A.B.A.S.F.: Archivo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid
B.D.H.: Biblioteca Digital Hispánica
B.N.E.: Biblioteca Nacional de España
B.S.A.A, Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología
B.S.E.Ex. Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas
I.G.M.F.R.A.: Museo del Instituto Gómez Moreno en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada
L.A.C.M.A.: Los Ángeles County Museum of Art
S.A.C.: Sistema de Acceso a las Colecciones del Museo del Prado
r. (repintado en...)

INTRODUCCIÓN Y ESTADO DE LA CUESTIÓN:

La investigación que se presenta surge como respuesta al interés suscitado por las peritaciones artísticas, materia a la que tuve acceso gracias al profesor Cornejo Vega y posteriormente a la profesora Morón de Castro, en la Facultad de Bellas Artes de Sevilla. Valores como la autenticidad y originalidad de las obras artísticas, de los que se hablaba ampliamente durante estas clases, ampliaron significativamente la visión que tenía hasta el momento sobre la Historia del Arte y las Bellas Artes. La metodología de análisis rigurosa y sistemática que se sigue en este tipo de exámenes artísticos, en la que se aúna el estudio documental, el estudio de las fuentes gráficas, los juicios formales, iconográficos y técnicos que existen sobre una obra determinada, me marcaron el camino, y el punto de partida en mis posteriores trabajos.

Siguiendo estos presupuestos y mi interés por la valoración de las obras, ensayé esta metodología en el proyecto de investigación que presenté como Tesis de Licenciatura, donde se puso en evidencia la repercusión y la valoración, que la obra de Alonso Cano había tenido a lo largo de los diferentes periodos artísticos. A través de este trabajo, pude comprobar como desafortunadamente la crítica no había sido del todo amable con su pintura, disminuyendo su valoración conforme pasaban los siglos.

Una de las principales causas, que habían motivado esta depreciación, había sido la falta de rigurosidad seguida por parte de algunos viajeros y estudiosos, a la hora de atribuir ciertas obras al catálogo del Granadino. Durante años y, especialmente, tras el «revuelo de obras» que se produjo posteriormente a la invasión napoleónica y a la desamortización de Mendizábal, toda pintura que presentaba cierta cercanía con los modelos de Cano, fue atribuida sin muchos reparos a los pinceles del Racionero, independientemente de la calidad que ésta presentara, hecho que como cabe de esperar no hizo más que aumentar su catálogo, pero a base de obras de calidad cuestionable, por no decir mediocre.

A finales del siglo XIX y en especial a lo largo del XX, la suerte de este artista empezó a cambiar, tras despertar el interés de historiadores como Manuel Gómez-Moreno González, M^a Elena Gómez-Moreno o Harold Wethey, autores que a través de sus escritos, trataron de reclamar la atención de este autor, atención que desde aquí, seguimos reivindicando aunque ya estemos afortunadamente, muy lejos del punto de partida que todos ellos marcaron.

Por difícil que parezca y pese a los numerosos trabajos, algunos de ellos magníficos, que hoy en día se conocen sobre la obra pictórica de Alonso Cano, la necesidad de autenticar su

catálogo razonado sigue hoy estando presente, ése fue el detonante que me llevó a plantear este tema en mi Tesis Doctoral.

Como fácilmente puede comprobarse, al revisar la extensa bibliografía que existe en relación con este autor granadino, son muchos los historiadores e investigadores, los que de forma puntual han estudiado, en años cercanos, algún aspecto relacionado con la obra de Alonso Cano, bien analizando alguna de sus facetas artísticas, de sus etapas creativas o simplemente alguna de las obras que a éste se le atribuyen. Sin duda, muchos de estos trabajos han aportado datos cruciales, que han facilitado las cosas a otros investigadores entre los que me incluyo, sin embargo, no dejan de echarse en falta, trabajos más completos, que sin dejar ser rigurosos, abarquen el estudio global de la faceta pictórica de este autor, disciplina por la que a nivel personal, siento una especial preferencia.

Por el momento, sólo se conocen los trabajos que hiciera ya hace casi seis décadas, el hispanista americano, antes mencionado, Harold Wethey. Este autor, que es sin duda nuestro mayor referente, cuyos estudios han supuesto el punto de partida de esta investigación, publica en 1955 el primer catálogo razonado completo sobre la obra de Alonso Cano. Esta monografía en inglés, que comprende todas las obras que se le atribuían por aquellos años, de cada una de las cuatro disciplinas que el Granadino abarcó, ya fueran pintura, escultura, arquitectura o dibujo, supuso claramente un punto de inflexión, a partir del cual volver a replantear la verdadera personalidad artística de Cano, y lo que es más importante, reconsiderar el puesto que debía ocupar éste entre los artistas españoles del siglo de Oro.

Harold Wethey con esta monografía que, apenas treinta años después vuelve a publicar actualizada, ésta vez en español y con la inclusión de las nuevas obras, que en el transcurso de estos años habían reaparecido, logra reducir a noventa y seis el número de pinturas atribuidas a este artista. El trabajo exhaustivo y riguroso que llevó a cabo este autor, sirvió para eliminar del catálogo de Alonso Cano numerosas obras que, a lo largo de los siglos se le había adjudicado sin especial fundamento. En muchos casos, como antes se ha comentado, la asociación iconográfica o estilística de éstas con algunos modelos del Granadino, habían sido los detonantes que habían llevado a ciertos estudiosos a atribuir estas pinturas a los pinceles del Racionero, en otros, había sido la tradición oral, la que había mantenido esta autoría, que en cualquiera de los casos nadie hasta Wethey se había parado a cuestionar.

Anteriores a los trabajos de éste, Martínez Chumillas en 1948, en un intento de evidenciar la relevancia de la figura de Alonso Cano, publica una monografía sobre éste en el que conscientemente se limita a recopilar todas las obras que se le atribuían por esos años, advirtiendo, ya desde la introducción, que muchas de éstas que él publicaba, poco o nada tenían que ver con la manera de hacer de Cano. Como cabía de esperar, esta monografía quedó prácticamente relegada tras la aparición de los trabajos Wethey.

Por esos mismos años, en 1948, M^a Elena Gómez- Moreno, nieta del que podemos considerar pionero en los estudios sobre Alonso Cano, Manuel Gómez-Moreno González, dio a conocer unos reveladores artículos sobre obras inéditas que se atribuían al Racionero, muchas de las cuáles afortunadamente, hoy se consideran como tal. Los trabajos de esta historiadora, no pararon aquí, y continuó trabajando sobre la figura y obra del Granadino, llegando a organizar la primera retrospectiva que se conoce sobre la obra de éste. La muestra tuvo lugar en 1954 en Granada, y acaparó un total de 50 obras, algunas de las cuales se daban a conocer de forma pública por primera vez. Su abuelo, el ya mencionado Manuel Gómez-Moreno González, anteriormente había tratado de rescatar del olvido la figura del Granadino, sin mucho éxito, mediante la organización de una serie de acontecimientos conmemorativos, del II aniversario de la muerte de este artista, que finalmente no se llevaron a cabo.

Volviendo a fechas más cercanas, cabe reconocer el mérito de cada una de las publicaciones que vieron la luz entre los años 1999-2002, coincidiendo con los acontecimientos conmemorativos del IV centenario del nacimiento de Cano. En todas ellas se recogen interesantes artículos que indudablemente han contribuido a esclarecer muchas dudas sobre la procedencia, la historia material, el estilo o la técnica pictórica de algunas de las obras atribuidas a este autor. No obstante, de entre todas las publicaciones de estos años, sin duda cabe distinguir el *Corpus de Alonso Cano*, publicado en 2002, tras el arduo trabajo realizado por un equipo de investigación, coordinado por Ángel Aterido Fernández. En esta obra se recogen todas las transcripciones de documentos y textos originales –desde 1587 a 1916–, que incluyen menciones sobre la figura y obra de Alonso Cano, localizadas en archivos y bibliotecas de diferentes puntos de la geografía española, datos que resultan fundamentales a la hora de autenticar el catálogo del artista.

A propósito de las últimas publicaciones, que de manera más completa han abarcado cuestiones relativas a la figura del Granadino, hay que señalar el maravilloso trabajo de Zahira Véliz, publicado en 2011 por la Fundación Botín, que comprende el catálogo razonado

de dibujos más completo y actualizado del Racionero, y que sin duda nos ha sido vital a la hora de conocer los posibles dibujos o estudios preparatorios de muchos de los trabajos pictóricos de Cano.

En cuanto a los novedosos estudios de análisis científico-técnicos, tan importantes para la autenticación del arte, tal y como se verá a lo largo de este trabajo de investigación, cada vez son más indispensables para museos y colecciones. Éstos abren un campo virgen para futuros conservadores y en especial para restauradores, entre los que me incluyo por mi formación académica en Bellas Artes. En consecuencia, son indispensables los estudios realizados por el profesor de la Universidad de Granada, Luis Rodríguez Simón, dirigidos al estudio de la técnica pictórica y la estructura material de las obras de Alonso Cano y de la escuela granadina, primordiales para el conocimiento científico-técnico de la producción pictórica de este autor, como demostró en su Tesis Doctoral.

En conclusión, como habrá podido verse, a pesar de los significativos trabajos hasta ahora mencionados, no existe desde la publicación de Wethey, un catálogo razonado de pinturas que haya actualizado y revisado cada una de las obras atribuidas a Alonso Cano, que haya contrastado los datos que ofrece su historia material, con los que se desprenden de las características formales, iconográficas o técnicas de cada una, así como con los datos relativos a las posibles restauraciones que éstas hayan sufrido y los análisis científico-técnicos a los que han sido sometidas. En otras palabras, un catálogo razonado que tenga por objeto la autenticación de la producción pictórica de Alonso Cano, a través del análisis multidisciplinar de cada una de las obras que lo conforman.

AGRADECIMIENTOS:

No quiero dejar pasar la oportunidad de agradecer la colaboración de todas aquellas personas que de una manera u otra han contribuido a que esta tesis viera la luz. Especialmente, a todas aquellas que me han facilitado de manera desinteresada y con una atención particularmente cercana los trámites necesarios para poder consultar algunos de los documentos, a los que a lo largo de estas páginas, se hacen referencia, generalmente ligados a cuestiones técnicas o a asuntos relacionados con el estado de conservación de algunas de las obras, que en esta investigación se estudian.

Entre ellos:

A la Dra. Carmen Garrido, jefa del Gabinete técnico del Museo del Prado hasta 2013, por abrirme las puertas de éste y darme la oportunidad de conocer algunos de los secretos mejor guardados –radiografías y fotografías infrarrojas– de las pinturas de Alonso Cano. A Inma Echevarría y Jaime García-Maíquez, por su extrema amabilidad durante la consulta de las mismas. A Feli Martínez, responsable del archivo del Museo del Prado, por facilitarme los expedientes de restauración de las obras intervenidas. A Clara Quintanilla, Maite y Rocío Dávila, restauradoras del Museo del Prado, por su tiempo y sus agudas observaciones sobre la técnica pictórica de este autor.

A Ángel Balao, jefe del Departamento de Restauración de Patrimonio Nacional, Esperanza Rodríguez-Arana, Carmen García-Frías, respectivamente restauradora y conservadora de esta misma institución, así como a Almudena Pérez de Tudela, conservadora del Museo del Escorial, por su amable trato, antes y durante la consulta de la documentación técnica relativa a *La Virgen con Niño*, que se conserva en el Escorial.

A Cristina Giménez Raurell, conservadora del Museo Cerralbo y a Miguel Ángel Cuadrado, del Museo de Guadalajara, por permitirme el estudio y la consulta *in situ* de los estudios técnicos, asociados a obras de Cano, que en sus respectivos museos se han llevado a cabo. A M^a Dolores López de la Orden, conservadora del Museo de Bellas Artes de Cádiz, Isaac García García de la Colección Masaveu, a Juan Almirante, responsable del Departamento de restauración del Museo de Bellas Artes de Valencia, a Itziar Aguinagalde historiadora de la Diputación Foral de Álava, Antonio Sánchez del Barrio, director del Museo de las Ferias de Medina del Campo, Sophie Harent, conservadora jefe del Museo Bonnat-Helleu de Bayona, Lucy Davis de la

Wallace Collection de Londres o Yazmín Mondragón Mendoza, conservadora del Museo Nacional de San Carlos de México, por su atenta y desinteresada colaboración, por el tiempo dedicado a recabar la información que les solicitaba y hacérmela llegar.

A Jeremy Tomlinson, “*steward*” del Lancing College, por proporcionarme la imagen del *San Pedro*, que allí conservan y su entrañable entusiasmo por el tema.

A José Luis Montes, delegado de Patrimonio del Arzobispado de Madrid, por recibirme, pese a su apretada agenda. A Enrique Ramos, párroco de la iglesia catedral de Santa M^a Magdalena de Getafe y a Gema Jiménez, archivera del Obispado de Getafe, por facilitarme el trabajo. A las Madres Clarisas del Santo Ángel Custodio de Granada, por atenderme telefónicamente. A Cristina Uribe y Eugenio Soria, de la Galería Caylus, por su generoso trato.

A Luis Rodríguez Simón, profesor titular de la facultad de Bellas Artes de Granada, por su cercanía, por recibirme en Granada y su predisposición a resolver cualquier duda sobre la técnica de Alonso Cano.

Ya a nivel personal, a mis amigas de Madrid, por devolverme al siglo XXI, por aceptar a Cano como uno más. A Lucía, por hacer fácil lo difícil. A los que estuvieron en algún momento de esta etapa y un día dejaron de estarlo. Y especialmente a mi familia, por estar ahí. A Susana por leer y corregir este trabajo. A mi hermano, porque lo deja todo si le digo ven. A mis padres, por becarme durante estos años, por su apoyo incondicional, su paciencia y su fe ciega en que esta investigación saldría adelante.

Y por último, a mi tutora, directora de esta tesis doctoral, la Dra. M^a Fernanda Morón de Castro, profesora de la Facultad de Bellas Artes de Sevilla, por darme libertad para plantear y trazar esta tesis, por sus orientaciones, sus consejos, su apoyo continuo en los últimos meses de correcciones, pero en especial por haber creído en mis posibilidades desde el primer día.

CAPÍTULO 1:

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Pese al arduo y concienzudo trabajo realizado por muchos historiadores del arte y especialistas en la materia, son muchas aún las dudas que se generan a la hora de establecer la autenticidad de ciertas obras de arte, entre las que se encuentran las realizadas por el artista Alonso Cano.

Valoradas las circunstancias en las que se encuentra la obra pictórica completa de Alonso Cano, se plantean los siguientes objetivos a seguir:

PRIMERO:

El objetivo principal de esta investigación es el de clarificar y ordenar el catálogo pictórico de Alonso Cano, en base a la autenticidad y originalidad de sus obras. Se pretende para ello establecer un sistema metodológico riguroso, basado en el estudio documental, estilístico, iconográfico y técnico de cada pintura, que permita garantizar la legitimidad de las obras atribuidas a este autor, para separarlas de las incorrectas atribuciones, de las copias o de las falsificaciones.

SEGUNDO:

Con el estudio particular de cada obra, y mediante la autenticación de varias de éstas, bien por la existencia de firmas, inscripciones, contratos o testimonios de la época, se pretende determinar un número concreto de pinturas salidas de la mano de Alonso Cano, que puedan servir de firme referencia, mediante el método comparativo, a la hora de establecer la legitimidad de otras pinturas atribuidas a este autor, sobre las que existen dudas o recelos.

TERCERO:

A través del estudio documental se pretende profundizar en la bibliografía general y específica asociada a nuestro objeto de estudio, revisar exhaustivamente los datos y la información que ésta nos proporcione, comprobando en todos los casos que la información esté fundamentada en fuentes contrastadas sobre estudios especializados.

CUARTO:

Mediante el análisis estilístico se persigue determinar los rasgos formales propios o característicos de Alonso Cano, ver además su evolución en el tratamiento de ciertos temas iconográficos recurrentes en su producción y plantear las técnicas y procedimientos del artista granadino, donde se apoye el concepto de su autenticidad.

QUINTO:

Conocer sus influencias, sus fuentes creativas, ya sean literarias o gráficas y el grado de originalidad de sus creaciones.

SEXTO:

A partir de los datos recabados se aspira a establecer, en la medida de lo posible, la relación de avatares vividos, desde el momento de ejecución de las obras por Alonso Cano hasta nuestros días, facilitando así la localización e historia material de las mismas.

SÉPTIMO:

Especial interés por mi formación de conservadora-restauradora tiene el poder reunir todos los estudios científico-técnicos que se han realizado en la producción pictórica de Alonso Cano, ya que la mayoría son desconocidos o se encuentran dispersos y sin publicar en distintas instituciones. Por medio de estos estudios, se busca acercarse al proceso creativo de este autor, partiendo bien de la mera observación de las pinturas, o de los estudios de los expertos, a los cuales se pueda tener acceso. Se aspira por tanto, a conocer los materiales empleados y el modo de aplicarlos, también a establecer ciertos recursos característicos de su técnica, ya sean generales o asociados a una etapa concreta de su producción artística. También se quiere conocer el número de obras pictóricas pertenecientes al catálogo de Alonso Cano, que de alguna manera se han sometido a alguno de estos métodos de análisis.

OCTAVO:

Dejar constancia de las intervenciones de conservación y restauración sufridas por algunas de las pinturas de Alonso Cano, así como especificar el actual estado de conservación de cada obra, a través de los informes facilitados por museos y colecciones.

NOVENO:

Con la revisión de publicaciones y escritos de diferentes épocas se pretende analizar la evolución de la crítica en la obra de Alonso Cano, circunstancia que puede incidir en la inclusión o exclusión de obras en el catálogo razonado del artista.

DÉCIMO:

El fin último de esta investigación es, dotar a los museos y colecciones de una herramienta de trabajo ordenada y rigurosa, completamente actualizada, que integre al mismo tiempo los conocimientos interdisciplinares de historiadores del arte, conservadores, restauradores,

científicos y técnicos, cuya conjunción se hace imprescindible a la hora de lograr un conocimiento más completo sobre una obra arte o sobre el proceso creativo de un determinado autor, como puede ser el del pintor granadino Alonso Cano.

CAPÍTULO 2:

METODOLOGÍA DESARROLLADA

La Tesis Doctoral, que ahora se presenta, se ha realizado en tres fases diferenciadas, dependientes las unas de las otras:

FASE 1: DOCUMENTACIÓN:

Como en todo trabajo de investigación, la revisión de las fuentes y bibliografías existentes, ha sido una tarea indispensable y necesaria. Se ha tratado de consultar y releer la mayor parte de la bibliografía conocida sobre el autor, sobre la época, sobre los diferentes acontecimientos históricos que han influido en la dispersión de su obra, tratados de pintura contemporáneos, inventarios de pinturas, catálogos de museos, informes de restauración, críticas, manuales sobre exámenes científicos o publicaciones científico-técnicas que versan sobre la obra de éste y otros autores de su mismo tiempo, entre otros muchos temas de naturaleza diversa, que de manera directa o indirecta se asocian a alguna de las obras de Alonso Cano.

De esta manera, se ha tratado de localizar –en medida de lo posible– la mayor parte de la documentación existente de cada una de las obras que se incluyen en este catálogo razonado, siendo conscientes, de que en algunos casos, bien por la inexistencia de datos, por el desconocimiento general, o bien por la imposibilidad de acceder a muchos de éstos, la información que se tiene de algunas pinturas es más bien escasa y en ocasiones imprecisa o confusa como se verá más adelante en el catálogo.

Por otro lado, se ha actualizado y corroborado la ubicación de la mayoría de obras, mediante la comprobación directa o a través de la colaboración de conservadores y personal de museo, que en muchos de los casos han accedido amablemente a atender nuestras preguntas vía presencial, telefónica o por correo electrónico. Al mismo tiempo, aprovechando estas visitas y consultas, se ha tratado de conocer el estado de conservación de las pinturas, así como datos sobre sus últimas restauraciones e incluso en el mejor de los casos, información sobre estudios científico técnicos que se han llevado a cabo sobre alguna de éstas¹.

Recabada y clasificada la información de cada pintura, se ha continuado con la redacción de las fichas documentales de cada una de ellas, para posteriormente pasar a catalogar éstas en base a un sistema de autenticación.

FASE 2: CATÁLOGO RAZONADO EN BASE A LA AUTENTIFICACIÓN:

¹ Véase ANEXO II: Museos, instituciones y coleccionista colaboradores, página 437.

De los datos extraídos en la fase anterior, y de acuerdo a la documentación localizada de cada obra, se ha continuado con la clasificación de éstas en función de la autenticidad de las mismas.

Las obras por regla general se han organizado en base a su autenticidad siguiendo un orden cronológico. No obstante cabe señalar algunas excepciones en el caso de los ciclos iconográficos u obras procedentes de un mismo retablo o templo, donde las pinturas se han dispuesto de forma continua –independientemente de su clasificación y cronología–, con el fin de mantener la unidad original del conjunto y procurar una mayor coherencia en la lectura.

Por ejemplo, esto sucede en las obras procedentes del desaparecido retablo de San Juan Evangelista del Convento Jerónimo de Santa Paula, donde vemos como *“El San Juan Evangelista exorcizando al demonio”* pese a estar firmada, se incluye junto al resto de obras del retablo como obra auténtica documentada y no como obra auténtica autógrafa, que es como le correspondería. También, en las tres obras que se conservan procedentes del ciclo pictórico de Santa María de las Cuevas de Sevilla: *Cristo y la Samaritana*, *La labor de Adán y Eva y José y la mujer de Putifar*, calificadas todas como obras atribuidas de segura autoría, pese a estar ésta última firmada y por tanto considerarse auténtica.

En el caso del ciclo de *Vida de la Virgen* de la catedral de Granada, todas las obras se disponen seguidas independientemente de su fecha de ejecución, a pesar de que el conjunto fue realizado de forma intermitente entre 1652 y 1664.

Así bien, se han establecido los siguientes siete apartados:

I. Obras auténticas:

Consideramos obras auténticas todas aquellas pinturas firmadas o documentadas, ya sea mediante contratos originales, cartas de pagos, inventarios, testimonios de la época, escritos contemporáneos o bocetos del propio autor.

Según se ha podido constatar, se conocen trece obras autógrafas de Alonso Cano, diez de ellas firmadas con anagrama y tres con firma manuscrita; *San Francisco de Borja*, *José y la mujer de*

Putifar y San Juan Evangelista exorcizando al demonio, esta última localizada en el reverso del lienzo, durante la intervención del mismo en 1977.

II. Obras atribuidas de segura autoría:

Bajo este epígrafe se incluyen las obras cuya atribución a Cano es clara, pero que carecen de documentación que las acredite como tal.

Muchas de estas pinturas, se recogen generalmente ya atribuidas a los pinceles de Alonso Cano en los escritos de viajeros y estudiosos antiguos como Antonio Palomino (1724), Antonio Ponz (1772-1794), Ceán Bermúdez (1800) o Cruz Bahamonde (1812) entre otros, fuentes que pese a basar con frecuencia sus opiniones en la tradición oral, a menudo se corresponden con las atribuciones actuales. La procedencia, la historia material, las formas o el estilo pictórico son otros de detonantes que han hecho que la opinión de los historiadores y expertos en la materia, se haya mantenido siempre unánime con respecto a la autoría de estas obras.

III. Obras atribuidas a Alonso Cano:

Se especifican en este capítulo las pinturas atribuidas a Alonso Cano por historiadores modernos, cuya valoración no ha sido rebatida hasta el momento. La calidad técnica y estilística de estas pinturas es en ocasiones incipiente e irregular, –a menudo determinada por el deterioro causado durante antiguas intervenciones poco acertadas– no obstante todas ellas presentan rasgos formales característicos y propios del Granadino, que denotan su mano y su manera de hacer. En muchas de estas obras, una oportuna limpieza de barnices, o en el mejor de los casos, un análisis científico-técnico completo, podría arrojar sin dudas información decisiva sobre el grado de autenticidad de éstas.

IV. Obras atribuidas a Alonso Cano y taller:

Este apartado engloba las obras en las que claramente la desigualdad estilística y técnica revela la mano del maestro junto con la de discípulos del taller. Muchas de las instituciones que conservan algunas de estas obras, así lo recogen en sus catálogos y cartelas.

V. Atribuciones dudosas, con discrepancia entre expertos:

En estos casos, la relación de Cano con estos lienzos es dudosa o está aún por determinar. Junto al epígrafe que designa la obra, aparece un interrogante entre paréntesis (?), que especifica la falta de unanimidad crítica con respecto a su autoría.

Por lo que a esta investigación respecta, únicamente se ha podido estudiar de primera mano una de las seis pinturas que se mencionan en este capítulo: *La Virgen de Montserrat con monjes y escolares músicos*, conservada en la Academia de San Fernando de Madrid. Sobre ésta, se emiten los juicios oportunos en su ficha correspondiente. Respecto al resto de obras, no podemos más que limitarnos a valorar su atribución a través de las imágenes que se conocen.

VI. Atribuciones no aceptadas:

Se incluyen las obras atribuidas al catálogo de Alonso Cano, especialmente en años relativamente cercanos, que carecen por el momento de publicaciones y argumentos –tanto documentales como técnicos– que fundamenten su atribución.

VII. Obras excluidas del catálogo:

En este último capítulo se registran las pinturas que durante algún tiempo se creyeron obra de Alonso Cano, pero que en los últimos años y a fecha de hoy, se han desestimado finalmente como obras del pintor granadino.

FASE 3: REDACCIÓN DE APORTACIONES ESTILÍSTICAS, ICONOGRÁFICAS Y TÉCNICAS

Concluida la fase anterior y una vez clasificado y establecido el catálogo razonado de Alonso Cano en base a su autenticidad, se abre paso la tercera y última etapa de este trabajo de investigación, que ha consistido esencialmente en la redacción de tres capítulos, claramente dependientes de los anteriores.

Por un lado, un breve capítulo dedicado al análisis formal y a la evolución de estilo observada en la obra pictórica de Alonso Cano, donde se habla y analiza cada una de las etapas artísticas de éste autor: sevillana, madrileña y granadina.

Por otro lado, una sección donde se ponen en evidencia la evolución formal de algunos de los temas iconográficos más recurrentes en la obra del Granadino, como son sus diversas representaciones de Cristo, sus características Inmaculadas, sus personales Vírgenes con Niño, sus distintas versiones de San Antonio o sus retratos, temática que pese a no ser especialmente significativa cuantitativamente dentro de su producción, si lo es en cambio, en

términos cualitativos, y más a tenor de las últimas incorporaciones, como puede verse claramente en el esplendido *Retrato del III Marqués de Velada*.

Por último, y entre ellos el de mayor relevancia, se escribe un capítulo relativo a la técnica y a los procedimientos pictóricos observados en la obra de Alonso Cano. En este apartado, se pone de manifiesto la importancia de los estudios científico-técnicos aplicados en las obras artísticas y su necesidad de aplicación durante el proceso de autenticación de una obra concreta sobre la que existen dudas o recelos. También se pone en evidencia la importancia de la colaboración entre especialistas de distintas áreas disciplinares con el fin de que éstos aúnen sus conocimientos en favor de un mayor conocimiento de las obras y con ello del proceso creativo de los autores. Se analizan algunos de los trabajos científico-técnicos realizados desde instituciones, museos y particulares sobre obras pictóricas de Alonso Cano, con el propósito de establecer una aproximación técnica al proceso creativo de este artista.

CAPÍTULO 3:

VALORACIÓN DE LA OBRA PICTÓRICA DE ALONSO CANO EN INVESTIGACIONES Y CATÁLOGOS RAZONADOS

Como se ha podido comprobar a través de la extensa revisión bibliográfica, el conocimiento sobre la autenticidad y originalidad de las pinturas de Alonso Cano, ha sido siempre algo vago e impreciso. Más allá de los estudios ya mencionados de Harold Wethey, no se conocen otros que hayan recogido de forma generalizada y medianamente fundamentada y rigurosa, la producción pictórica de este autor.

Sin duda, y como se ha comentado en la introducción, los estudios de Harold Wethey fueron primordiales en el esclarecimiento de las bases del catálogo razonado de este artista y en la valoración de la personalidad artística del mismo. No obstante, Wethey fundamentó su trabajo en la investigación meramente documental y en el examen exhaustivo de las inscripciones y anagramas que aparecen en algunas de las obras de este autor. Evidentemente, tanto el análisis de las fuentes originales, así como el de las firmas era absolutamente necesario para determinar que obras habían salido de su mano, y cuáles respondían a falsas atribuciones o falsificaciones, pero no hay que olvidar, que el fin último del trabajo de este investigador americano fue, en palabras suyas, “la reevaluación de su genio a partir de sus obras documentadas”, algo que a la vista de la valoración crítica, que tanto Alonso Cano, como su producción artística habían tenido hasta la fecha (1955), era más que necesaria.

Para explicar la postura e intenciones de Harold Wethey, es interesante exponer a continuación la fortuna crítica que ha tenido la figura y obra pictórica de Alonso Cano, a lo largo de los siglos, tanto dentro como fuera de nuestras fronteras y que ha sido investigada en mi Tesis de Licenciatura.

VALORACIÓN CRÍTICA: 1601-2010

VALORACIÓN DE CANO EN EL SIGLO XVII

Desde los primeros años se tiene constancia del reconocimiento público del que gozaba Cano entre sus coetáneos, prueba de ello son los numerosos encargos reflejados en contratos, con un sentido mayoritariamente devocional, que se documentan desde sus orígenes.

Los pintores y artistas del momento valoran sus aptitudes frente a las del resto, y le encomiendan finalizar algunos de sus trabajos, como vemos hacer al pintor Juan de Uceda en 1631: “Siento no abra en esta ciudad persona mas capaz e benemerita p^a ello y así lo declaro [...] alonso cano haga la dha. Obra y no otra persona alg^a”²

De sus años en Sevilla, es de destacar la confianza depositada en el pintor Alonso Cano, cuatro años más tarde, en 1635, cuando al ser contratado para la realización del retablo y las pinturas del Convento de Santa Paula, se le ofrece la posibilidad de pintar los temas expuestos por el contratante como él considere oportuno:

Y es condision que si de la dicha trasa y esposicion de ella quisiere alonso cano que es el que la hase mudar alguna [...] sea para mayor hermosura y bondad de la obra [...] y es condicion que se ha de pintar en diez espacios o tableros [...] las historias o figuras que acordaren las dichas señoras monjas dejando a discrecion del pintor el modo de historiarlas y poner las figuras sabida la determinacion y gusto de los dueños (...)³

Son diversas, las referencias recogidas acerca del aprecio y valoración, que tanto el clero como la nobleza, tenían de la obra del artista en la primera estancia madrileña. Por un lado, vemos en 1651, con motivo de la petición de Cano del puesto de racionero de la catedral de Granada, como el Cabildo granadino se dirige a Felipe IV para que éste le honre con la mencionada ración, describiéndolo como: “Grande Arquitetto, Excelente Pintor y escultor, y persona condecorada De Virtud, y digna de una grande Preuenda...”⁴

Como respuesta a la labor desempeñada, durante sus estancia en la Corte a las órdenes del Conde Duque y a sus propios méritos, el monarca le honra con dicho puesto.

²Aterido Fernández, Ángel (*Coord.*), *Corpus Alonso Cano*, Madrid, ed. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2002. p.161-162. (2002 a)

³ *ibídem*, p.220.

⁴ *ibídem*: 292.

A nivel popular, se aprecia la repercusión alcanzada durante su época madrileña, cuando, con motivo de la muerte de su esposa, aparece su nombre en el noticiario del momento *Avisos históricos* de José Pellicer, refiriéndose a él como “Alonso Cano, pintor de gran fama”.

De los primeros apuntes biográficos de los que se tiene constancia se entresaca la justa estimación de sus contemporáneos, como en los escritos de Lázaro Díaz del Valle de 1659.

Alonso Cano pintor celebre Prospectiuo, Architecto y escultor insigne de nra. Edad. Es Artifice genera en todo lo tocante à estas profesiones y de tan grade espiritu q. se igual con todos los de la antigüedad y esto con aprobación g^l de ~~todos~~ los de su Arte; con sus muchas e insignes obras ha ganado eterna fama para los siglos futuros, de su mano tiene Su Mag^d en su R^l Palacio admirables Pinturas con toda estimación y por sus muchos meritos le honrrò (...)

Al^o Cano. Este es el verdadero Retrato del ~~muy~~ aquel famosos y General Artifice e incomparable Artifice el l^{do} Alonso cano, Pintor escultor y Architecto ~~insigne~~ con quien queda corta toda Alabaça según sus ext^{es} ~~muchas~~ y Generales partes en las honorossisimas facultades de sus profesion (...) ⁵

Las numerosas copias que aún se conservan en conventos y colecciones de su obra nos hacen suponer el éxito que las obras del artista debieron alcanzar en su momento. Por otro lado, muchos tipos iconográficos creados por Cano, han sido repetidos e imitados en todos sus aspectos formales y expresivos, considerándolos como modelos ideales, lo que demuestra una importante admiración y reconocimiento de su valía.

La repercusión de Cano en su tierra, llega a determinar los rasgos de la escuela granadina, en este aspecto puede considerarse relevante el hecho de que ningún pintor español lograra lo que él: imponerse sobre sus continuadores, con la fuerza que él lo hizo.

Contratos y clientes contemporáneos

En vida, Alonso Cano gozó como hemos visto del aprecio y valoración de su obra por parte de la nobleza y el clero del momento. Mejor muestra de reconocimiento no pudo tener, al ser llamado por el Conde Duque de Olivares, como pintor y ayudante de cámara en la Corte de Felipe IV, quien al parecer lo coloca como maestro de dibujo del príncipe Baltasar Carlos. El propio Rey Felipe IV lo reclama para llevar a cabo, en el Salón Dorado del Alcázar Real, una pintura que retrate a los Reyes Católicos, pintura que desafortunadamente no ha llegado hasta nosotros, al perderse durante un incendio que se produjo en el Real Alcázar de Madrid en el año 1734.

⁵ García López, David, *Lázaro del Valle y las Vidas de los pintores de España*, Madrid, Ed. Fundación Universitaria Española, 2008, p.330-334.

Por otro lado fuera de la Corte y con el reconocimiento que le supuso el haber estado en ella, lo reclaman clientes particulares, que se interesan por su obra. Tras la caída de Olivares aparecen altos funcionarios de la Corte, como José González, abogado del Conde Duque y presidente del Consejo de Hacienda o Sebastián Vicente, regidor de la villa de Madrid y tesorero del Buen Retiro, que según se registra, demandaron su servicios.

Los inventarios de bienes, que han salido a la luz en los últimos años, registran un amplio número de obras suyas en colecciones de burgueses adinerados o mercaderes afincados en Madrid como Francisco Díaz de la Hoz, mercader de sedas, Antonio Cruzat Villanueva, mercader de paños, Francisco de Orcasitas, mercader que tuvo entre sus bienes el *Descenso al Limbo* que hoy encontramos en el museo LACMA californiano, Pedro Vallejo, mercader de joyas, Luis de Zabalza, platero de Cámara de Felipe IV ó Margarita Caxés, hija del pintor Eugenio Caxés y esposa de Don Joseph Cisneros, Pagador General de Galeras, que poseyó, ente otros, cuatro lienzos de temática mitológica, entre los que se encontraba la *Juno* que Pérez Sánchez dio a conocer de forma inédita en el año 1999.

Por último, destacar el papel que desarrollan las órdenes religiosas entre la clientela de Cano. Las congregaciones más destacadas son la de los Franciscanos Descalzos del Convento de San Antonio y San Diego de Granada, para quienes pinta nueve lienzos, desaparecidos hoy en su mayor parte, la de las Madres Clarisas Franciscanas, del Convento del Ángel Custodio de Granada, para las que lleva a cabo un programa iconográficos compuesto por otros nueve lienzos, la de las Madres Dominicas de Santa Catalina de Zafra, donde realiza un apostolado, hoy perdido, o la de los Cartujos del Monasterio de Porta Coeli, en Valencia, para los que se sabe que ejecuta siete cuadros, hasta la fecha sin identificar.

Fuera de España:

En estos años, la estimación que se tiene fuera de nuestras fronteras, sobre al arte español y con él de las pinturas objeto de estudio, es bastante escasa.

Esta circunstancia está propiciada en gran medida por el desconocimiento y la falta de interés que mostraron los países europeos por nuestro arte. Muchos de los que serán los grandes maestros de la pintura española como Velázquez, Murillo, Zurbarán o Cano, están aún trabajando en sus talleres y por ello habrá que esperar casi al último tercio de siglo para tener constancia del leve interés que estos artífices suscitaron entre los comerciantes

flamencos J.B. Anthoine o Josua van Belle, afincados en Sevilla. Éstos a su regreso a Rotterdam llevaron consigo una gran colección de pinturas entre las que se encontraban obras de Murillo, Velázquez, Ribera, Herrera el mozo y el propio Alonso Cano, entre otros muchos.

VALORACIÓN DE CANO EN EL SIGLO XVIII

En las colecciones españolas de este momento no se conoce que los coleccionistas se interesaran por la obra de Cano. Una de las colecciones más importantes del momento es la del IX Duque de Medinaceli, en ella destacaban obras flamencas y sobre todo y de manera predominante obras de artistas italianos renacentistas y barrocos. De la escuela española sólo encontrábamos pinturas de Ribera, Velázquez y de un pintor sevillano de segunda fila.

Un hecho a tener en cuenta, es la falta de interés que mostraban los altos estamentos, tanto laicos como religiosos ante la obra de carácter sacra. Según se observa, la presencia de este tipo de obra se hace más importante, a medida que se desciende por los estamentos sociales. Por su parte, los grupos nobiliarios ejercen una importante demanda ante los retratos, paisajes y demás temas no religiosos⁶.

Fuera de España:

Durante las primeras décadas del nuevo siglo los viajeros y coleccionistas franceses siguieron mostrando indiferencia ante nuestra pintura y con ello ante la de Cano. Posiblemente nuestro arte, en palabras de la profesora M^a de los Santos García Felguera "no se valoraba porque no se conocía, y no se conocía porque no se valoraba"⁷.

Otro de los motivos, que se atribuyen ante la falta de interés de los europeos, era la marcada tendencia hacia el tenebrismo y el sentimiento religioso barroco, que se dio en España y que tan a contracorriente iban con los gustos instaurados en Europa. Esto lo vemos recogido en los *Extraits* de Papillon de la Ferté publicados en 1776, donde éste critica que el principal impulsor del arte español era el sentimiento religioso. Por otro lado, destaca la gravedad y el ingenio, como características de los españoles y de su pintura⁸.

A finales del XVIII en Francia la pintura italiana empieza a perder el interés y comienzan a fijarse notablemente por algunos autores españoles como Ribera y Murillo, que suponen una novedad frente a lo que venían viendo. Pese a ser éstos los nombres más relevantes, no dejan de mencionar elogiosamente, obras de Carducho, Carreño, Cajés, Coelló o Cano entre otros.

⁶ Ureña Uceda, "La pintura andaluza en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, nº13, 1998, p.99-148.

⁷ De los Santos García Felguera, M^a, *Viajeros, eruditos y artistas*, Madrid, ed. Alianza Forma, 1991, p.26.

⁸ *Ibidem*, p.22

De Cano hasta el momento, en este país, lo que más interés había despertado eran las leyendas sobre su atormentada vida que, podían encontrar en *El Parnaso* de Palomino, traducido al francés en 1749.

Los ingleses por su parte, al contrario que los franceses, comienzan en estos años a abrir las puertas a la pintura española y muestran un mayor interés que sus vecinos del sur. Los coleccionistas y viajeros, entre los que encontramos comerciantes como el escocés John Blackwood o el irlandés Daniel Arthur, hicieron por conocer esta pintura, manifestando, al igual que los franceses, un especial interés por la obra de Murillo, aunque a finales de siglo y gracias a su activo mercado artístico, empiezan a oírse también nombres como los de Velázquez o Ribera y, de una manera más ocasional, los de Alonso Cano o Zurbarán. En 1763, el viajero Edward Clarke ya vaticinaba a sus compatriotas que había sido un error imaginar que Italia era la única gran escuela de pintores⁹.

En cuanto a las primeras referencias, que llegan a Italia, sobre Cano y la pintura española del XVII, se tiene que esperar a 1765, cuando Giambatista Ponfredi pide a Francisco Preciado de la Vega que le muestre una breve reseña de los pintores más ilustres de España, de los que poco o nada se conocía hasta el momento allí. Entre ellos, nombra a Alonso Cano cuya obra emulaba en cuanto a belleza a la de Guido Reni.

⁹ *Ibidem*, p.28

VALORACIÓN DE CANO EN EL SIGLO XIX

En los primeros años del siglo y siguiendo el gusto que imperaba en Europa, los coleccionistas españoles vuelven la cara a su propio arte, en favor de la pintura italiana y la flamenca, ya en estos años, sumida en la decadencia.

La continua evolución de los gustos artísticos parece distanciarse cada vez más de la estética y la temática planteada en la obra de Cano. Es en este momento, cuando el historiador Manuel Gómez-Moreno González, empieza a interesarse por el estudio de la obra del artista y en 1867 hace un llamamiento a conmemorar el II aniversario de la muerte del Racionero en su Granada natal, que al final no llega a ningún término. La labor que realiza Manuel Gómez-Moreno para dar a conocer la obra de Cano es incuestionable. En 1877 lleva a cabo la publicación de la «monografía» más completa escrita sobre Alonso Cano, hasta entrado el siglo XX, centrada especialmente en su periodo sevillano y madrileño. Por otro lado, organiza en este momento conferencias sobre la obra del artista y sobre su influencia en la escuela granadina del XVII.

Fuera de España:

Como se ha visto, antes del XIX el arte español es más bien un desconocido fuera de nuestras fronteras. Gracias a las campañas que llevan a cabo marchantes y viajeros románticos, franceses y británicos, nuestro arte empieza a ser valorado y popularizado entre la nobleza y, especialmente, entre el clero francés, quienes a finales de siglo, como se verá más adelante, empiezan a demandar obra devocional española. Este hecho repercute en nuestro país, haciendo que se empiece a valorar el arte español de otra manera. En palabras de Ortega y Gasset: “La segunda mitad del siglo XIX ha puesto a Velázquez en la cumbre suprema del arte. No nosotros, conste: los ingleses, los franceses nos han enseñado a mirar a Velázquez”¹⁰

Durante este siglo vienen a España numerosos marchantes y comerciantes, al olor de los enfrentamientos bélicos y los saqueos causados con las guerras napoleónicas, presentándose España como un país, en el que hacer buenos negocios comerciales. Entre los franceses, destaca Jean-Baptiste Lebrun, quien tras conocer la pintura de diferentes artistas españoles, da señas de un grato interés por la obra de Cano: “Este maestro que yo conocía solamente por

¹⁰ Ortega y Gasset, *Mocedades*, Buenos Aires, Espasa- Calpe, 1943 p.133

textos, ha ido más allá que nuestra imaginación en el arte; en una palabra hay que verlo¹¹. Conmovido por la pintura peninsular, Lebrun reúne a su regreso a Francia una colección de quince piezas, que denomina la *Gallerie espagnole*, entre las que constaba una obra atribuida a Cano, *La Visión de San Antonio de Padua*, que años más tarde, en 1815, como se verá más adelante, adquiere el príncipe Luis I de Baviera, procedente de la colección de la emperatriz Josefina Beauharnais, esposa de Napoleón Bonaparte. Otro marchante francés del mismo tiempo, Charles-Samuel Bazin realiza un *Grand Tour* comercial, durante más de dos años por el sur de Francia, España e Italia. La colección completa fue puesta a la venta en su galería, en marzo de 1810, dónde se encontraba una pintura de Cano, que el mismo adquiere.

Por la parte inglesa tenemos que esperar hasta 1807 a William Buchanan, marchante y coleccionista escocés, quien muestra los primeros indicios de interés por la obra española y con ello por la obra de Cano, como se ve reflejado en el siguiente texto.

De la escuela española no tenemos ni idea alguna en Inglaterra. Si pudiera ver los dos o tres mejores Murillos de la familia Santiago, y algunas buenas pinturas de Velázquez, Alonso Cano, Pereda, Zurbarán y El Greco, realmente hombres de primera fila cuyas obras son bastante conocidas fuera de España, alguna estimación de la alta calidad de esta escuela, deberían por tanto formarse¹².

A mediados de siglo encontramos al escocés William Stirling- Maxwell, quien publica en 1848 *La trascendental historia del arte español*, obra que se convierte en los escritos más importantes de su clase divulgados hasta la fecha en Gran Bretaña, En ellos muestra una especial admiración por la obra de Murillo y Alonso Cano. Junto a éste, vemos otros reconocimientos a la obra de Alonso Cano como el del británico William Bankes, quien en una carta a su padre Henry Bankes, eleva la calidad del dibujo de Cano sobre el resto de sus contemporáneos¹³.

(...) the Sleeping Child is in my mind a mosto delightful picture it is in the very best manner of Alonso Cano the next best of all the Spanish School to Velasquez & Murillo he was superior to either of them in drawing, particularly of hands and feet. (...)

Es entre el ambiente romántico, de mediados de este siglo, cuando la figura de Alonso Cano empieza a popularizarse entre los franceses, propiciado en buena parte, por la biografía divulgada por Palomino, donde se presenta al pintor granadino como una persona impulsiva, de carácter y con una faceta homicida. Su leyenda supone un magnífico tema para románticos como Théodule Ribot, quien en 1867 le brinda homenaje en su pintura *La tortura de Alonso*

¹¹ Delenda, Odile, "El pintor Alonso Cano y Los coleccionistas europeos del siglo XIX", *Alonso Cano, La modernidad del siglo de oro español*, Madrid, 2002 p.28-29

¹² Buchanan, W., *Memoirs of Painting*, tomo II, Londres, 1824,p. 229.

¹³ Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002 (a), p.578

Cano, hoy conservado en el Musée des Beaux-arts de Rouen, Francia, representándolo como a uno de los mártires de Ribera, que tanto habían impactado a sus contemporáneos.

A finales del mismo siglo, como se ha comentado anteriormente, el arte español religioso se populariza entre el clero francés y éstos encargan para sus iglesias copias, ante la probada eficacia devocional, de los artistas españoles del XVII. Por ese motivo, los pintores franceses empiezan a representar sus obras, siguiendo las pautas establecidas en las pinturas de los maestros sevillanos, expuestos en el Museo de Luis Felipe. Como vemos en palabras del párroco de la iglesia de San Cosme:

[...] en la Galería española del Louvre hay un precioso gran cuadro de Alonso Cano que representa a Santiago persiguiendo a los moros. Es un cuadro de imaginación, pero lleno de un profundo pensamiento religioso. Es un cuadro que yo desearía y en el que debería inspirarse el pintor¹⁴.

¹⁴ De los Santos, *op.cit.* ,p.108

VALORACIÓN DE CANO EN EL SIGLO XX

La fama de Alonso Cano, tras el reconocimiento alcanzado durante el siglo XIX en la Galería Española de Louis Philippe, donde siguiendo a Wethey, sus pinturas llegaron a ser alabadas de una forma incondicional, llega al siglo XX, habiendo aumentado notablemente gracias también, a los incipientes estudios sobre su obra y su personal estilo. Durante este siglo numerosos críticos e historiadores nacionales e internacionales se ven atraídos por el estudio de la obra pictórica de Cano.

Tras la aparición de las primeras publicaciones a finales del siglo XIX, e influido por su padre, Manuel Gómez-Moreno Martínez continúa con la labor ejercida por él publicando artículos y dando conferencias sobre el artífice, aunque estudia más profundamente su faceta como escultor. De igual manera, avanzado ya el siglo XX, María Elena, hija de éste, prosigue con los estudios sobre Cano, dando a conocer pinturas y documentos, hasta la fecha inéditos.

Manuel Martínez Chumillas por su parte, –retomando algunos datos ya mencionados a propósito de la introducción–, publica en 1948 la primera monografía ilustrada, basada en los estudios previos de Lázaro Díaz, Juseppe Martínez, Palomino, Ponz y Ceán, donde se recogen todas las obras que se estimaban hasta la fecha de Alonso Cano, con un amplio número de atribuciones erróneas. Como se ve en este momento, se aúnan los esfuerzos de diferentes historiadores por revalorizar la obra de nuestros artistas, prueba de un merecido reconocimiento hacia ellos. En palabras de Martínez Chumillas: “A los que fueron capaces de legarnos semejante obra imperecedera no debemos responderles con la ingratitud de dejar su recuerdo en la postergación y el olvido. El tiempo respaldó los méritos”¹⁵.

A mediados de este siglo, se inauguran las primeras exposiciones monográficas sobre Alonso Cano, con lo que se emprende una carrera por reconocer y localizar la obra dispersada del granadino. Por otro lado, numerosas obras, en estado de abandono, empiezan a ser limpiadas y restauradas, con la intención de revalorizar lo mejor del Racionero.

En 1969, sale a luz una serie filatélica de la obra pictórica de Alonso Cano, ésta forma parte de la colección de series anuales, dedicadas a los personajes más importantes de la pintura Española, que se llevó a cabo en España, desde 1958 a 1974, lo que muestra el interés a nivel institucional por popularizar la figura de este artista granadino.

¹⁵ Martínez Chumillas, Manuel, *Alonso Cano, Estudio Monográfico*, Madrid, ed. Carlos- Jaime, 1948,p.11.

Fuera de España:

La fama de Cano fuera de nuestras fronteras, a principios del nuevo siglo, empieza a decrecer. Con la aparición de las vanguardias, se rompe drásticamente con el arte del pasado y de tradición y especialmente con el arte ligado al arte devocional y religioso. Sólo unos pocos de los considerados grandes maestros del Siglo de Oro, pasan a ser incluidos en los libros de historia de la pintura, entre ellos, El Greco, Ribera, Zurbarán, Velázquez y Murillo.

Con la pérdida, destrucción y desaparición de muchas de las obras de Cano a lo largo de la historia, su producción se ha visto visiblemente menguada. Esta limitación nos presenta hoy en día a un artista algo reiterativo en cuanto a temática . Esto, junto a las continuas e indiscriminadas atribuciones, generalmente sin fundamento alguno, a causa de la alta demanda del arte religiosos del XVII, durante el neoclasicismo francés, han conseguido devaluar su obra en estos años, hasta excluir su nombre de entre las grandes figuras del arte español del XVII.

A pesar de esto, en este siglo historiadores fuera de nuestras fronteras se empiezan a interesar, por el estudio de su obra, como el estadounidense Harold Wethey. Sus juicios objetivos se consideran muy relevantes, porque aportan una visión crítica y desinteresada de la obra de este autor, más allá de nuestro territorio.

VALORACIÓN DE CANO EN EL SIGLO XXI

Con la llegada del nuevo siglo, en el año 2001, llega el IV Centenario del nacimiento del artista granadino, que trae consigo la celebración de numerosos actos conmemorativos: exposiciones, conferencias y congresos. En este momento, numerosos historiadores y estudiosos focalizan sus investigaciones en la obra de Alonso Cano, lo que da lugar a la aparición de nuevos documentos hasta la fecha inéditos. Se produce un auge en las publicaciones relativas al Alonso Cano, algunas de ellas mencionadas anteriormente. Por otro lado, con los actos que se celebran, se consigue acercar al pueblo la obra del artista, lo que repercute en un aumento del interés popular por la figura y obra del Racionero.

Durante estos últimos años, es patente la proliferación de exposiciones sobre su obra, en diferentes ciudades, a lo largo de la geografía española. Distintos organismos han inaugurado exposiciones itinerantes, que han mostrado su obra más allá del territorio andaluz.

Como ha podido observarse, a lo largo de esta breve revisión crítica, pese al inicial pesimismo, tanto la figura como la obra pictórica de Alonso Cano han gozado de un discreto, pero constante reconocimiento, desde prácticamente la salida de las obras del taller. Pese a la ardua competencia de sus contemporáneos, su nombre nunca ha dejado de sonar entre la cima de los más grandes pintores, destacando en la mejor generación de artistas, que había dado España hasta la fecha. El virtuosismo de Alonso Cano en diferentes artes, junto a las numerosas leyendas de escasa veracidad, divulgadas por algunos tratadistas, no hicieron más que alentar a los historiados y viajeros a conocer y difundir su obra.

Fuera de España:

En estos primeros años, y gracias a las diferentes exposiciones que desde España se llevan a cabo, algunas de sus obras cruzan las fronteras, para ser expuestas en otras galerías y museos, tanto europeos como americanos. Desde estas instituciones, se presta atención a las obras que éstos tienen atribuidas a Cano, y empiezan a realizarse estudios y análisis que se recogen en diferentes artículos de revistas especializadas.

OTRAS VALORACIONES DE LA FIGURA DE ALONSO CANO

Las biografías escritas sobre Alonso Cano, para divulgar su obra y su figura, dejan patente el interés de los estudiosos dentro y fuera de nuestras fronteras. Desde Díaz del Valle, quien lleva a cabo los primeros apuntes biográficos sobre la vida y obra del granadino en 1659, pasando por Jusepe Martínez (1673), Palomino (1715), Ponz (1772), Ceán Bermúdez (1800), Eugenio Llaguno (1829), Manuel Gómez-Moreno (1867)... y así hasta llegar casi a nuestros días, con Wethey (1955 y 1983) han sido muchos los que han mostrado grata admiración por la obra que se estudia.

La obra pictórica de Cano goza hoy día entre sus coetáneos de reconocimiento y admiración. El hecho de trabajar en la Corte, a las órdenes del Conde Duque de Olivares, le concede un puesto entre las no pocas grandes figuras del momento. A su muerte su persona y obra se mantiene en alza gracias a la Escuela Granadina, que nace a partir de las pautas establecidas por su maestría. En España, esta escuela como se verá en el apartado relativo a la originalidad, mantiene el espíritu de su obra, ajeno a los cambios de gusto y estilo hasta el XIX.

A nivel europeo, se aprecia como la obra de Cano y con ella la de sus contemporáneos sevillanos, empiezan a ser fruto de interés en Francia e Inglaterra, no antes de finales del siglo XVIII, alcanzando sus mejores críticas y valoraciones a lo largo del XIX, tras la Guerra de la Independencia y los expolios de pintura barroca a manos de los marchantes europeos.

La figura de Alonso Cano goza además de menciones y reconocimiento de su obra en otras artes y disciplinas: así la obra de Cano, fruto de la repercusión, aparece mencionada en algunos acontecimientos del siglo XVIII: El 14 de Julio de 1781 Jovellanos lee durante la distribución de premios de la Academia de San Fernando el escrito " *Elogio de las Bellas Artes*", donde a propósito de Alonso Cano, alaba su arte y lamenta su muerte¹⁶. Tres años más tarde, en 1784, Juan Meléndez Valdés escribe una Oda, que lee con motivo de la misma ocasión que el Asturiano, en la que cita a Cano junto a Velázquez, Murillo o Herrera. En 1786 Diego Antonio Rejón de Silva en el poema *La pintura* menciona a Cano en una lista amplia de artistas españoles¹⁷. Juan Moreno de Tejada en 1804 dedica a Cano una de las Silvas de sus

¹⁶ Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas*, t. V, Logroño, 1847, p.89.

¹⁷ Rejón de Silva, *La pintura, poema didáctico en tres cantos*, Segovia, ed. Don Antonio Espinosa de los Monteros 1786, p.12.

*Excelencias del pincel y del buril*¹⁸.

Más cercanos a nuestros días, podemos comprobar, como la figura y obra pictórica de Alonso Cano, incluso dentro de nuestras fronteras, ha experimentado más periodos de olvido que de reconocimiento, y únicamente a partir de la última década del siglo XIX vemos como ciertas personalidades generalmente ligadas con su ciudad natal, han tratado de poner en el lugar que corresponde a este pintor mayúsculo generalmente sin éxito. No obstante, vemos como a mediados de éste siglo, con el romanticismo en pleno auge, su figura aparece retratada con mayor o menor acierto en algunos dramas teatrales del momento de escasa repercusión, como en el escrito por el madrileño Gregorio Romero Larrañaga, *Misterios de honra y venganza* en 1843 o el del granadino Aureliano Fernández-Guerra, *Alonso Cano o La Torre del Oro* en 1845, dónde se aprecia como en ambos casos la figura del artista es utilizada únicamente como reclamo publicitario. Algunos años más tarde, en 1876, el francés Raoul de Navery publica en París *Le pardon du moine*, única novela que según cuenta el historiador José Álvarez Lopera, tienen a Alonso Cano por protagonista¹⁹. Esta novela al parecer fue un éxito absoluto, lo que hizo que se viera traducida al inglés en 1883 y al español, casi un siglo más tarde en 1957, bajo el título: *El perdón del monje*.

Prácticamente se ha tenido que esperar hasta el primer tercio del siglo XX para llamar la atención de críticos y personalidades del mundo del arte, para que llevaran a cabo el justo reconocimiento que la obra pictórica de Alonso Cano merece. Previsiblemente, este reconocimiento se ha hecho hasta la fecha siempre al hilo de fechas relacionadas, bien con motivo de su nacimiento o bien con su muerte. Tenemos la esperanza de que no haya que esperar hasta el 2067, para ver de nuevo una retrospectiva sobre el genial artista granadino.

¹⁸ Moreno de tejada, *Excelencias del Pincel y del Buril*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1804, p.131- 135.

¹⁹ José Álvarez Lopera, "Licencias de la imaginación: Alonso Cano, Héroe Romántico, en *Figuras e Imágenes del barroco*, Madrid, ed. Fundación Argentaria, 1999 p.394.

CAPÍTULO 4:

LA AUTENTICIDAD EN EL CATÁLOGO RAZONADO DE PINTURAS DE ALONSO CANO

4.1 OBRAS AUTÉNTICAS

OBRAS AUTÉNTICAS

A- Firmadas con anagrama / Firmadas

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA AUTÉNTICA Firmada

San Francisco de Borja

Firmado: Sí [s CANO Ñ 1624]

Fechado: Sí. 1624

Óleo sobre lienzo

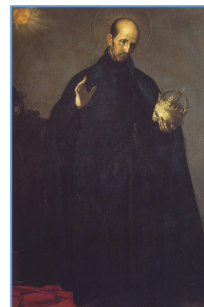
186 x 120 cm

Restauraciones: Sí, 1994

Estudios científico-técnicos: Sí. Rx.

Nºinv CE0087P

Museo de Bellas Artes, Sevilla



Hasta la fecha es la primera pintura que se conoce de la mano de Alonso Cano. Estuvo atribuida durante años a los pinceles de Zurbarán hasta que en 1946 se descubrió tras una restauración, la firma y la fecha de Alonso Cano en el margen izquierdo del lienzo.

Realizada para la capilla del Noviciado de la Compañía de Jesús, en San Luis de los Franceses, fue confiscada por las tropas napoleónicas durante su ocupación y llevada al Alcázar de Sevilla donde fue registrada por Gómez Imaz en 1810²⁰. En los años de la exclaustración la obra pasó a los fondos del Museo Provincial, hoy Museo de Bellas Artes de Sevilla, donde actualmente se expone.

Se registra por primera vez en esta institución en el catálogo de 1897, donde se presenta como obra de Francisco de Zurbarán aunque con interrogantes²¹. Años más tarde en el catálogo que redacta José Gestoso, la obra vuelve a aparecer de nuevo atribuida con dudas al pintor extremeño²². No será hasta 1948, una vez realizada la restauración y descubierta la firma de Alonso Cano, cuando M^a Elena Gómez Moreno restituya la pintura al catálogo del Racionero²³.

La obra de tamaño natural destaca por el acentuado tenebrismo y por el modelado marcadamente escultórico. El santo se representa de forma naturalista, ataviado con sus atributos que lo identifican como San Francisco de Borja. Esta pintura parece tener como

²⁰ "Alonso Cano. Nº9. Francisco de Borja, (2 y medias varas de alto y 1 y tres cuartos de ancho)". Gómez Imaz, *Inventario de los Cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla (año 1810)*, Sevilla, 1917.

²¹ *Catálogo de pinturas y esculturas Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, 1897, p.79. nº 15.

²² En la publicación de Gestoso de 1912, aparece como obra de Zurbarán con interrogantes con el nº189, las medidas dadas difieren de las actuales, posiblemente por errata. (0,87x 1,21 cm).

²³ M^a Elena Gómez Moreno, "Pinturas inéditas de Alonso Cano", *Archivo español de Arte*, nº 21, oct/dic, 1948, p. 257. Wethey algunos años después, señala como M^a Elena se equivoca al ilustrar esta pintura en su artículo, ya que la imagen que incluía no correspondía con la obra de Cano, sino con la versión de Juan de Roelas. Véase, Wethey, *Alonso Cano, painter, sculptor, architect*, Princeton, University Press, 1955, p. 167-167.

antecedente la talla del mismo asunto realizada por Martínez Montañés en fechas muy cercanas, que hoy se puede ver en la iglesia de la Anunciación de Sevilla. La influencia de los modelos de Pacheco, tal y como ya apuntara Juan Miguel Serrera, es claramente visible.

Wethey en 1955 manifestaba que el lienzo se encontraba en malas condiciones pese haber sido restaurado en años cercanos. Mencionaba también, que únicamente la calavera, las manos y la cabeza del santo presentaban un buen aspecto²⁴. A día de hoy el estado de conservación es bueno, la obra fue restaurada en el Museo en 1994, durante la intervención se realizaron ciertos estudios técnicos a los que desafortunadamente no hemos tenido acceso.

Bibliografía: Catálogo... (1897),p.79; Gómez Imaz, (1810), nº9; Gestoso(1912) p.81; Gómez Moreno, M^a E (1948) p. 257; Chumillas (1948) p.82; Wethey (1955) p.167-168 y (1983) p.136-137; Hernández Díaz (1967)p.60; Serrera (1986)p. 336 y 338; Bernalles Ballesteros(1996)p. 82-83; Calvo Castellón (2001)p.47 y 66; Izquierdo, R. (2001) p.82-83; Véliz (2005)p. 264-266.

²⁴ Recogía también, que la obra había sido evidentemente recortada, hecho que explicaba la diferencia de dimensiones entre la obra mencionada en el *Inventario* de Gómez Imaz (209 x 144 cm) y las actuales (186 x 120 cm). *Ibídem*.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA AUTÉNTICA
Firmada con anagrama

Retrato de Eclesiástico

Firmado: Sí [ALO·CAN fat]

Fechado: No. (Ca.1625-1630)

Óleo sobre lienzo

103 x 70 cm

Restauraciones: Sí

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: A3054

Hispanic Society, Nueva York, EE.UU.



El retrato de este eclesiástico de identidad desconocida, supone la primera pintura de este género pictórico que se conoce hasta la fecha de Alonso Cano. No se tienen datos sobre su procedencia original, pero siguiendo a Álvarez Lopera pudiera ser que ésta estuviera ya en torno a 1691 en Madrid, en la colección de bienes de Don Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, X Almirante de Castilla, donde Claudio Coello describe una pintura cuyas dimensiones y descripción coinciden plenamente con esta que nos ocupa:

Otra pintura en lienzo de Vara y terzia de alto y vara de ancho de un rretrato de mas de medio cuerpo de un clérigo con cuello y puños con unas ovas en la mano Yzquierda y la derecha puesta en sobre un Relox de Arena que esta sobre unos libros que ay Sobre Un bufett un santto xpto junto a los libros en quinienttos Reales 500²⁵.

Sobre la suerte que corrió después nada se sabe hasta 1854, año en el que el historiador alemán Gustav Friedrich Waagen, describe el lienzo entre las pinturas de Henry D. Seymour²⁶. En esta colección debió conservarse hasta 1920, año en que sus herederos pusieron a la venta parte de los bienes de este coleccionista. Tras la venta que se llevó a cabo en la sede londinense de Christie's, la obra fue adquirida por el neoyorquino Daniel Farr, quien años después en 1932, donaría la pintura a la Hispanic Society de Nueva York, sede en la que desde entonces se conserva la pintura²⁷.

La autoría de la obra se autentifica con la firma que puede verse en la esquina inferior izquierda del lienzo, en la falda rojiza de la mesa. En cuanto a la datación, los rasgos estilísticos de la misma denotan una técnica incipiente propia de las primeras obras de Cano. El hispanista americano, Harold Wetthey propuso en su día el intervalo de 1625-1630.

²⁵ Álvarez Lopera, "Cano desconocido, sobre conjuntos dispersos y otras pinturas dispersas desaparecidas", en *Alonso Cano espiritualidad y Modernidad artística*, 2001, p. 176. Citando el Inventario de Juan Gaspar Enríquez de Cabrera, Duque de Medina de Ríoseco y Almirante de Castilla, realizado por Claudio Coello en 19 de noviembre de 1691 publicado íntegramente en: Burke, M y Cherry, P., *Collections of paintings in Madrid: 1601-1755*, ed. The J.Paul Getty Trust, v.1, 1997, p.923, nº 323.

²⁶ Waage, *Treasures of Great Britain*, vol II, London, 1854 p.241-242.

²⁷ Harold Wetthey recoge esta procedencia. Wetthey, *op. cit.*, 1955, p. 73.

La herencia de Francisco Pacheco es clara en estas primeras obras. El linealismo de los contornos y el modelado algo duro recuerdan a las pinturas del maestro. La influencia de ciertos modelos de Tiziano se aprecian también en la actitud seria y grave del retratado que aparece representado con las vestimentas propias de su condición de religioso²⁸. Junto al retratado y siguiendo el gusto barroco, se representa un reloj de arena, que se asocia con el género de las vanitas²⁹.

La paleta austera y sobria con tintes tenebristas, está en relación con la que puede verse en estas primeras obras de Cano, como el *San Francisco de Borja* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, el *Cristo a la columna* de la iglesia de Santa M^a la Blanca de la Campana o las dos *Apariciones de Cristo a Santa Teresa*, recientemente adquiridas por el Museo del Prado.

La pintura en líneas generales se encuentra en buen estado de conservación. Presenta numerosas intervenciones y repintes que en algunos casos han tratado de ocultar parte de la composición original, como puede verse en la zona izquierda del retratado, donde se intuye al fondo un crucifijo. El lienzo actualmente se expone en el salón principal del Museo³⁰.

Bibliografía: Waage (1854) vol. II, p.241-242; Wethey (1955) p. 73 y (1983)p. 145; Gaya Nuño (1958) p.122; Bernalles Ballesteros (1996) p. 83; Burke, M. y Cherry, P. (1997) vol.I, p.923, n^o 323; Álvarez Lopera (2001), p. 176; Odile (2002)p. 43.

²⁸ Recuerda a ciertas obras de Tiziano como el Retrato de Ippolito Riminaldi (ca.1528), Retrato de Daniele Bárbaro (ca.1545) o el *Retrato Caballero de Malta con Reloj* (ca.1550)

²⁹ Sobre esto habla ampliamente Emilio Orozco en: Orozco Díaz, E., *Manierismo y Barroco*, ed. Anaya, Madrid, 1970, p.52-53.

³⁰ Agradecemos al Dr. Marcus. B. Burke, conservador sénior de la Hispanic Society de Nueva York los datos proporcionados sobre el estado de conservación de la pintura.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA AUTÉNTICA
Firmada con anagrama

Vía Dolorosa

Calle de la Amargura

Firmado: Sí. [A^o C^{no}]

Fechado: No (ca.1635-37)

Óleo sobre lienzo

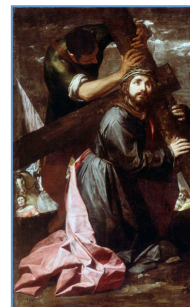
166,5 cm x 101 cm

Restauraciones: Sí, 1954

Estudios científico-técnicos: Sí

N^o inv. 1920.95

Worcester Art Museum, Worcester, Massachusetts, EEUU.



Procedente del Colegio de San Alberto de Sevilla, se conserva en el Worcester Art Museum de Massachusetts esta pintura firmada con el anagrama de Alonso Cano.

Distintos historiadores a su paso por la capital andaluza mencionaron un lienzo de este tema salido de los pinceles de Cano en uno de los altares de la iglesia de San Alberto, que tradicionalmente se ha relacionado con éste. Así, Antonio Ponz, Arana de Varflora o Ceán Bermúdez, la recogen en sus escritos dejando constancia de ella desde finales del XVIII³¹. En 1810 con la llegada de las tropas del general Soult a Sevilla, el conjunto artístico de los Carmelitas Calzados fue dispersado y algunas de sus obras, entre otras ésta, fueron llevadas al Alcázar de Sevilla donde se depositaron e inventariaron ³². Posteriormente a su registro en el Alcázar, nada se sabe sobre esta obra hasta 1920³³, fecha en la que se localiza la pintura en la Galería británica Sackville, dirigida entonces por Max Rothschild. En este mismo año, 1920, el Worcester Museum de Massachusetts adquiere la pintura para su pinacoteca³⁴.

La obra tanto por procedencia como por técnica se data en el periodo sevillano de Cano, en torno a 1635-1637³⁵. La autoría que viene confirmada por el anagrama que aparece en el

³¹ Ponz, *Viage de España*, tomo IX, 1786, p.104. "En el colegio de Carmelitas Calzados bajo la advocación de San Alberto, hay pinturas muy apreciables en los altares del nave de la iglesia. Las de retablo junto a la sacristía son del Racionero Alonso Cano, y la del medio representa a Cristo con la Cruz a cuestas". Ceán, *Diccionario histórico...* 1800, ed.2001, p.217. "Colegio de San Alberto; [...] Hay una calle de la Amargura pintada con santos a los lados."

³² Gómez Imaz, *op.cit.*, 1810. "N^o 59. Cristo con la Cruz a cuestas. 2 varas por 1 de Ancho. (168 x 84 cm)".

³³ Como se verá a propósito de las dos *Apariciones de Cristo a Santa Teresa*, procedentes del mismo templo, algunas de las obras fueron devueltas a los religiosos tras la salida de las tropas napoleónicas de España, no obstante nada se dice sobre ésta. En años posteriores a la desamortización de Mendizábal, que acabó por asolar la iglesia de San Alberto, algunos historiadores como Félix González de León en 1844, o Manuel Gómez Zarzuela en 1865, recogieron en las nuevas descripciones sobre el templo una pintura que atribuían erróneamente a Cano y que representaba también una *Calle de la Amargura*. José Gestoso en su publicación de 1892, sobre la riqueza artística y monumental de Sevilla, dejó también constancia de ella, añadiendo que el lienzo, que él no concebía como obra de Alonso Cano, representaba el encuentro de la Virgen con el Señor en la calle de la Amargura. Descripción que sirve para apartar toda duda sobre si podría tratarse o no, de la misma pintura mencionada en el Inventario de Gómez Imaz, y que hoy se conserva en Massachusetts.

³⁴ Wyer Raymond, "Christ bearing the Cross", *Worcester Art Museum Bulletin*, vol.XII, 1921, p.38-40.

³⁵ H. Wetthey, *op.cit.*, 1955, p.155.

ángulo inferior izquierdo, se corrobora a su vez al observar la calidad técnica que presenta la pintura y que está en relación directa con otras obras de Cano de este momento. Llama la atención en el lienzo la monumentalidad de los personajes centrales, que tienden a ocupar todo el espacio compositivo, monumentalidad que se ve enfatizada por la iluminación tenebrista y de contrastes que recae en toda la escena.

En primer termino destaca la figura de Cristo, el tratamiento naturalista de éste y la expresión serena de su rostro, también el marcado estudio geométrico de los pliegues del paño rojizo, que evocan claramente a su formación escultórica y que recuerdan al tratamiento que veremos pocos años después en algunas de las obras de Santa Paula³⁶. Entre las particularidades que se aprecian en la obra, cabe mencionar algo hasta el momento inédito en las obras que se conocen de Cano, que es la inclusión de un fondo que esta vez no es plano, sino que se abre a una segunda escena exterior, en la que pueden verse varias figuras, entre ellas; una mujer, un hombre y dos caballos. Hay un intento más o menos logrado de crear una ambientación, más allá del grupo central formado por Cristo y el sayón.

Se ha comentado en diferentes ocasiones la influencia que pudo tener la colección sevillana del duque de Alcalá, sobre las creaciones de Cano de este momento. Se sabe, que en torno a 1626, llegaron obras de Ribera y otros pintores napolitanos a Sevilla que según Jonathan Brown y Richard L.Kagan pudieron servir de referencia a Cano para trazar esta pintura³⁷.

En cuanto a posibles dibujos preparatorios o bocetos previos, Zahira Véliz relaciona esta escena con un *Vía Crucis* que aparece en un dibujo que representa las trazas de un retablo fechado en los últimos años del periodo sevillano de Cano. En esta composición apenas esbozada, se repite la magnificencia de los personajes dentro del espacio pictórico ³⁸.

Desconocemos de primera mano el estado de conservación de esta pintura, no sabemos con certeza si ésta recientemente ha sido o no restaurada³⁹. Wethey en 1955, dejaba constancia

³⁶ Véase por ejemplo; *La Visión de Jerusalén* de la Wallace Collection en Londres.

³⁷ Estos autores apuntan a la obra de Ribera, *Preparativos para la crucifixión*, hoy en la iglesia de Santa María de Cogolludo, Guadalajara, como fuente de inspiración de ésta pintura. Jonathan Brown y Richard L-Kagan, "The duke of Alcalá: his collection and its evolution", *The Art Bulletin*, vol. 69, nº2, 1987, p.246.

³⁸ Zahira Véliz, *Alonso Cano. Dibujos*, Santander, Fundación Botín, 2011, p.434-345.

³⁹ Según nos ha confirmado Philip Klausmeyer, conservador del Worcester Museum, en años cercanos, se han realizado algunos estudios técnicos sobre la pintura, aunque no nos ha llegado a especificar cuales.

del oscurecimiento de los barnices y de los numerosos repintes que tenía la pintura procedentes de una intervención anterior⁴⁰.

Bibliografía: Ponz , t.IX, 2º ed (1787)p.104; Arana de Varflora, t. I(1789)p.51; Ceán Bermúdez, (1800) ed. 2001, p.217; Gómez Imaz (1810) nº59; Wyer Raymond, (1921) p. 38-40; Martínez Chumillas (1948)p.72; Wethey (1955) p.155; Gaya Nuño (1958)p.122; Wethey (1963)p.207; Wethey (1983)p. 121; Ayala Mallory, (1984), p.348; J.Brown y L.Kagan (1987)p.246; *Worcester Art Museum* (1994) p. 119; Bernales ballesteros (1996)p.93; Pérez Sánchez (1999) p.101-113; Valdivieso (2001)p.58 y 71; J.J.López y G. Muñoz (2002) p.459; Fernández López (2002)p.141-143; Redel Gamiz (2006)p.221; Zahira Véliz (2011)p.434-347; Fernández Pardo, vol. V (2007) p.194 y 196.

⁴⁰ Wethey, *op.cit.*, 1955. p. 155. También mencionaba que la obra había sido estudiada un año antes por el conservador y director del museo George Stout, quién estaba especialmente interesado en el asunto relativo al cambio de pigmentación del manto azulado de Cristo.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA
Firmada con anagrama

San Juan Bautista Joven en el desierto

Firmado: Sí

Fechado: No (ca.1645-1650)

Óleo sobre lienzo

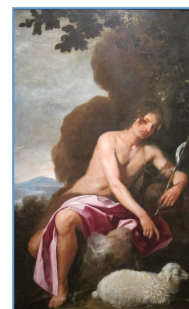
185,2 x 113 cm

Restauraciones: Sí, 1976

Estudios científico-técnicos: No se conocen

Nº inv: 1964-69

Cincinnati Art Museum, Ohio, EE.UU.



Se desconoce la procedencia original de esta pintura que dio a conocer por primera vez el hispanista americano Harold Wethey en 1958⁴¹. Según los estudios de Millard Rogers, esta pintura podría haber formado parte de la colección de Napoleón Gourgand (1881-1944), heredero de los bienes que fueran de su abuelo el general napoleónico Gaspard Gourgand (1783-1852)⁴². Posteriormente, tal y como señaló Harold Wethey, la obra debió pasar antes de 1960 por la colección privada del galerista Julius Harry Böhler⁴³, ya que en febrero de este año se registra la pieza en la galería F. Kleinberger & Co. Inc. de Nueva York, colección en la que permanecerá hasta 1964⁴⁴, fecha en la que el lienzo es vendido finalmente al Cincinnati Art Museum, institución donde actualmente se conserva⁴⁵.

El anagrama de Cano que vemos en el lienzo, junto con los recursos técnicos característicos del granadino que se aprecian en la pintura, permiten garantizar la autenticidad de esta obra que se viene fechando en torno a 1645-1650⁴⁶. El cuidado estudio anatómico del San Juan y sobre todo la esmerada definición del paño rosado, han hecho que la crítica de esta pintura, haya sido siempre positiva. El elegante giro del tronco del retratado, confiere a la escena un movimiento reposado que puede verse en otras obras de este artista, como en el *Santiago* del Louvre, el *Cristo de la Clemencia* de San Ginés o las versiones de *San Juan Evangelista* de Málaga y Budapest, por citar algunas. Destaca por otro lado la minuciosidad con el que esta

⁴¹ H. Wethey, *Alonso Cano pintor*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1958, p. 16.

⁴² Millard F. Rogers, Jr, *Spanish Paintings in the Cincinnati Art Museum*, Cincinnati Art Museum, 1978, p.9.

⁴³ Nieto del fundador de la firma Julius Böhler.

⁴⁴ Según la ficha de la obra del Art Cincinnati Museum, está documentado en el Metropolitan Museum of Art, un documento en el que se registra la venta entre F. Kleinberger & Co., Inc. and Böhler, Múnich. <http://www.cincinnatiartmuseum.org/provenance/provenance/1964-69.html> [Consulta realizada el 22 de Marzo de 2012] La galería F. Kleinberger estuvo dirigida desde 1936 por Harry S. Sperling.

⁴⁵ *The Cincinnati Art Museum Bulletin*, vol. XVIII, nº2-3, 1968, p.1-12. p.1 y 36.

⁴⁶ Niña Ayala Mallory en la ficha que escribió sobre la pintura, para el catálogo de la exposición que se celebró en 1982 en Princeton, ubica la pintura en la etapa granadina de Cano, al creerla procedente del Convento del Ángel Custodio de Granada. Ayala Mallory, *Painting in Spain 1650-1700, from North American collections*, Princeton Univ. Press, Princeton, 1982, p. 62-63. Harold Wethey un año después descarta esta procedencia. Wethey, *op.cit.*, 1983, p. 139, nº76.

tratado el cordero, especialmente el pelaje. El paisaje del fondo de la composición que se abre a la izquierda del Santo, sigue la línea de las atmósferas venecianas que empieza a utilizar Cano de forma más o menos asidua tras su contacto con las colecciones reales en la Corte. El colorido apastelado y luminoso de las carnaciones recuerdan a la figura del Baco que preside el cuadro de *Los borrachos* de Velázquez⁴⁷.

La composición y el estudio del espacio, se ha relacionado con algunas de las primeras obras que Ribera dedicó a sus santos penitentes, ya fueran pintados o dibujados⁴⁸. De hecho, si se voltea el lienzo horizontalmente, puede verse como esta pintura guarda una estrecha relación con las antes mencionadas versiones canescas de *San Juan Evangelista*, que como se comentará a propósito de sus fichas, toman como fuente directa la estampa de Ribera que representa a *San Jerónimo con el ángel trompetero*⁴⁹. Al mismo tiempo, se ha comentado la influencia que un grabado de Simone Cantarini, que recoge la misma escena del Bautista, con el que las analogías son si cabe mas notables⁵⁰.

Partiendo del anterior grabado de Cantarini, Cano ejecutó un pequeño apunte que se conserva en el Museo del Louvre, en el que reproduce con breves y rápidos trazos la figura del San Juan recostado. Este boceto, supone un primer estudio de esta pintura que ahora nos ocupa⁵¹.

No tenemos certeza sobre el estado de conservación actual de la pintura. Siguiendo a Millard Rogers la obra que había sido intervenida en 1976, dos años después presentaba ya desgastes y pequeñas pérdidas de policromía que afectaban especialmente a la figura del San Juan. Por otro lado la pintura, ya en estos años dejaba ver numerosos repintes y retoques, que se localizaban de forma más notoria en la esquina superior izquierda del lienzo⁵².

Bibliografía: H. Wethey (1958) p. 16 y (1960) p.454; The Cincinnati Art Museum Bulletin, vol. XVIII, (1968), p.1 y 36; Rogers, (1978) p. 9-10; Sullivan and Mallory (1982), p. 62- 63; Wethey, (1983), p. 139, nº76; Cruz Valdovinos (1985) p. 283; Pérez Sánchez (1999) p. 221; Fernández Pardo (2007) vol. V, p.196.

Recursos electrónicos:

<http://www.cincinnatiartmuseum.org/provenance/provenance/1964-69.html>
[consultada el 27 de noviembre 2014]

⁴⁷ Fechado hacia 1628-1629.

⁴⁸ Esto lo recoge Wethey en su breve monografía de 1958, en la que da a conocer la pintura.

⁴⁹ Mayer, August L, *Josepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, K. W. Hiersemann, Leipzig, Vol. I, 1909, p.520.

⁵⁰ Véliz, *op.cit.*, 2011, p.106.

⁵¹ *Ibidem*, p. 276-278.

⁵² Millard F. Rogers, *op.cit.*, 1978, p.9.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA
Firmada con anagrama

Noli me tangere

Firmado: Sí. [ALº. CNº. F.]

Fechado: No. (ca. 1640-1646)

Óleo sobre lienzo

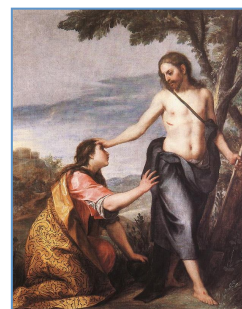
141,5 x 109,5 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nºinv: 787

Museo de Bellas Artes, Budapest (Hungría)



La obra se localiza por primera vez en el Escorial en la casita del príncipe Carlos, donde la cita Antonio Ponz en 1788⁵³. Algunos años después el jesuita Antonio Conca, vuelve a citar la obra en la misma ubicación⁵⁴. Con los acontecimientos que se sucedieron tras la llegada de las tropas napoleónicas, muchos de estos cuadros salieron de nuestras fronteras. En el caso de esta pintura, ésta fue adquirida por el danés Edmund Bourke, quien la tuvo entre sus bienes hasta 1819, fecha en la que Pal Antal Esterházy, príncipe de Hungría, la adquiere para la colección de su padre⁵⁵. La obra permanecerá en la colección Esterházy hasta que en 1870 se vende al gobierno húngaro, quien crea la Galería Nacional. A principios del siglo XX con la inauguración de una nueva sede de la pinacoteca nacional, se traslada la colección al que hoy es el Museo de Bellas Artes de Budapest.

Esta pintura se data en la etapa madrileña de Cano, no obstante, los historiadores aún no se han puesto de acuerdo a la hora de establecer una fecha aproximada. Wethey en su momento, propuso el periodo de 1646-1652⁵⁶, pero las últimas investigaciones de Cruz Valdovinos han planteado una nueva datación que adelanta la fecha a 1640⁵⁷.

⁵³ Antonio Ponz, *op.cit.*, t.II, 3ª ed. 1788, p.247. p.247) "Sería muy largo referir una por una las pinturas, con que el Príncipe N.S ha adornado su casita de campo.[...],y el "Noli me tangere" de Cano".

⁵⁴ Antonio Conca Alcaraz, *Descrizione odeporica della Spagna...*, t. II, 1793, p.165. "Palazzetto del Principe di Asturie.[...] e il Noli me tangere di Alfonso Cano".

⁵⁵ En un catálogo de pinturas que se hace en 1876, sobre la colección del príncipe Nicolás II se cita la obra de la siguiente Manera: "Esterházy, Galerie du Prince Nicolas, Palais d'été. [...] 1. Noli Me Tangere. Le Christ, la tête entoillée de trois point lumineux, pose une main sur le front de Madeleine prosternée devant lui et la regarde avec intérêt. Son Visage bien éclairé est très-beau. Celui de la sainte est dans l'ombre. Bon tableau". Lavice, André-Absinthe, *Revue des musées d'Allemagne Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises*, Veuve Jules Renouard Libraire- Editeur, París, 1867, p.453. Anteriormente en el catálogo de 1820, la obra ya se había recogido: "Cristo aparece como un jardinero a Mª Magdalena" obra de Alonso Cano con el número 995. En Eva Nyerges, *op.cit.*, 2008, p.118.

⁵⁶ H. Wethey, *op.cit.* 1983, p.120.

⁵⁷ Cruz Valdovinos, J.M. "Encargos y clientes de Alonso Cano en la Corte de Felipe IV", en *Alonso Cano y la modernidad del Siglo de Oro español*, Madrid, 2002, p.80-81. Esta opinión la comparte también Éva Nyerges, *op.cit.*, 2003, p.237.

La representación se relaciona directamente con el cuadro de Correggio del mismo tema, que ingresó en la colección Real en 1646⁵⁸. Cano basándose claramente en la obra de Correggio, crea su propia versión del tema. En la pintura del granadino se da una interrelación directa entre los personajes, la mano de Cristo toca la cabeza de María Magdalena, mientras que ésta hace ademán de rozar la túnica de Jesús. Destaca en la representación, el carácter escultórico de los plegados de los paños, la túnica dorada de María Magdalena en la que se representa finamente un brocado, siguiendo el modelo de Correggio. Este gusto por el detalle y la caracterización de las telas se verá en estos años, en otras obras como en el lienzo de la *Circuncisión* que preside el retablo del Santo Niño Jesús en Getafe, del que se hablará en las próximas páginas.

De la figura de Cristo sobresale el estudio del torso y del rostro, que recuerda a otras obras del mismo periodo como el *San José con Niño*, colección Masaveu ó el *Cristo sostenido por un ángel* procedente de la colección real, hoy en el Museo del Prado. Se representa a Cristo vestido de jardinero ataviado con la pala, es en este elemento en el que Cano escribe su anagrama. En cuanto al cromatismo, se nota una importante influencia de la pintura veneciana en el uso de tonalidades suaves y brillantes. El paisaje vaporoso de horizonte bajo, empieza a ser un recurso propio de muchas representaciones del periodo madrileño, como se verá en el *Retrato del príncipe Baltasar Carlos*, en la *Virgen del lucero* o en *Cristo sostenido por un ángel* procedente de la colección Pablo Bosch, entre otras.

Ya se ha comentado como Cano sigue de cerca la composición de Correggio, no obstante, algunos investigadores han mencionado también la posible influencia de una xilografía de Durero de 1510, en la que se representa este mismo pasaje ⁵⁹.

Desconocemos de primera mano el estado de conservación de la obra, si bien estimamos que éste es bueno a tenor del aspecto que presentaba en la exposición que se celebró en Granada, a principios de siglo con motivo del IV centenario del nacimiento artista.

Bibliografía: Antonio Ponz (1788)t. II, p.247; Conca Alcaraz (1793) t. II, p.165; Lavice, André-Absinthe (1867) p.453; Wethey (1955) p.57-58, 144 y 153; Gaya Nuño (1958), p.123; Garaz, Klára,et al. (1966) p.211; Wethey (1983) p.120; Antigüedad, Garas, Klára (1985) p.12; M^a Dolores (1987) p.301; *Museum of fine arts Budapest...* (1991) p.150, *Obras Maestras del arte español... Budapest* (1997) p.103-105; Cruz Valdovinos (2001) p.193; Nyerges, Éva (2001) p. 262; Cruz Valdovinos (2002)p.80-81; Nyerges,

⁵⁸ *El Noli me tangere* de Correggio (ca.1525), se encuentra en el Museo del Prado procedente de la colección Real. El duque de Medina de Torres, Virrey de Nápoles regala la obra en 1646 a Felipe IV.

⁵⁹ Eva Nyerges, *Alonso Cano, Espiritualidad y modernidad artística*, Madrid, 2001, p. 262.

Éva (2003) p.236-238; Fernández Pardo(2007) p.191; *Les Esterházy, Princes collectionneurs...* (2011) p.146.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA
Firmada con anagrama

San José con el Niño

Firmado:[ALº. CNºFA.]

Fechado: No. (ca. 1646)

Óleo sobre lienzo

140 x 99 cm

Restauraciones: Sí, en los años 40 y finales de los 70

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: ---

Colección Cristina Masaveu, Oviedo



Realizada según fuentes documentales para un altar de la iglesia de San Ginés de Madrid en torno a 1646⁶⁰. Hoy la encontramos en Oviedo dentro de la colección Cristina Masaveu.

Durante siglos diferentes historiadores como Palomino, Ponz o Ceán han dejado constancia de su ubicación. La pieza sale en 1905 de San Ginés, para pasar a formar parte de la colección Manuel Gullón de Madrid. Más tarde a mediados de los años 80 pasa a formar parte de los fondos de la colección Masaveu donde hoy se encuentra.

Las fuentes coinciden en señalar su semejanza estilística con las pinturas de los retablos de Getafe⁶¹, concretamente con las que se encuentran en el retablo del Santo Niño Jesús, realizado un año antes según el contrato que se conserva⁶². Tanto la efigie de Santa Isabel con San Juanito como la de la Santa Ana con la Virgen, comparten el esquema que sigue este San José de amplitud de paños a la altura de las caderas que desciende hacia los pies. Coinciden por otra parte las paletas empleadas, en ambos casos de tonos vivos y luminosos. Interesante también el delicado estudio de las herramientas del santo en primer plano. No dejar de mencionar la cuidada construcción de la cabeza de San José, donde destaca el estudio y la definición del cabello y de la barba⁶³.

Un dibujo en la Academia de San Fernando que recrea este modelo (inv.2118), fue dado a conocer como boceto de esta pintura por M. Chumillas. Diferentes investigadores se han

⁶⁰ M^a Belén Basanta Reyes, "La parroquia de San Ginés en Madrid", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, Madrid, tomo IX n^o17-18, 2000, p. 184.

⁶¹ Chumillas, *op.cit.*, 1948, p.101. M^a Elena Gómez-Moreno *op.cit.*, 1954, p.50-51.

⁶² A.H.D.G. Libro M.O. 14, folio 172. 20 de septiembre de 1645. (Libro de Fabrica 1644-1692).

⁶³ Este cuidado estudio de mechones de pelo y barba, se puede ver también en el *Cristo recoge las vestiduras* de la Academia de San Fernando (1646), con el que comparte una interesante similitud o en el *Cristo atado a la columna* del Museo Nacional de Arte Rumano de Bucarest.

pronunciado al respeto, rechazando finalmente y de forma unánime la relación de Cano con este dibujo⁶⁴.

La obra fue intervenida a finales del siglo XVIII según un recibo firmado por Nicolás Lameyra donde se pagan 300 reales por “la compostura echa en la Pintura de San Josef con el Niño original de Alonso Cano”⁶⁵. Ya en tiempos más recientes, en los años 40, nos consta que la obra fue sometida a una agresiva restauración que supuso un ligero deterioro en la capa pictórica. Años más tarde a finales de los 70 la obra volvió a ser intervenida, esta vez para someterla a una ligera limpieza superficial⁶⁶.

Bibliografía: Palomino(1742)p. 557; Ponz (1787), 209; Ceán Bermúdez (2001) p.220; Chumillas (1948)p.101; M^a Elena Gómez-Moreno (1954)p.50-51; Wethey (1953)p. (1983)p. 138; *Colección Masaveu* (1988)p.68-70. Basanta Reyes (2000); Rodríguez Rebollo (2003) p.360-365, *Colección Masaveu* (2013) p.108-109.

⁶⁴ Zahira Véliz en el catálogo razonado de dibujos que ha publicado recientemente no lo recoge como obra del Racionero. Véliz, *op.cit.*, 2011,p. 254.

⁶⁵ Ruiz Palomeque, *op.cit.*, 1976, p. 30-31 y María Belén Basanta Reyes, *op.cit.*, 2000, p.184.

⁶⁶ Agradecer a Isaac García García de la colección Masaveu, los datos facilitados y a Clara Quintanilla, restauradora del Museo del Prado, la confirmación de los mimos.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA
Firmada con anagrama

Cristo atado a la columna

Firmado: Sí. [Al... Fa]

Fechado: No. (ca. 1646-1650)

Óleo sobre lienzo

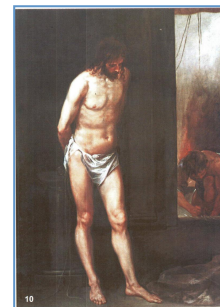
150,7 x 109,5 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: 8173/207

Museo Nacional de Arte Rumano, Bucarest



Esta obra procede de la colección del granadino Manuel Verdexo, allí la recoge Cruz Bahamonde tras su visita a la ciudad andaluza en los años próximos a la invasión napoleónica⁶⁷. Posteriormente y tras los diferentes acontecimientos que se dieron lugar, la obra fue a parar a la colección del que fuera nombrado en 1829 I Marqués de las Marismas, colección en la que se mantuvo hasta 1843⁶⁸. En este año, la obra debió ser adquirida por James Gray para ser vendida poco después a Alphonse Oudry, y algo más tarde en 1869⁶⁹, a Félix Bamberg, diplomático alemán que fue cónsul en varias ciudades europeas y que llegó a formar una de las mejores colecciones de arte del XIX⁷⁰. En 1879 el cuadro fue adquirido por el rey Carol I de Rumania, quien lo incorporó así a la colección de pinturas de la Casa Real rumana⁷¹. Años más tarde con la creación del Museo Nacional de Arte rumano en 1948, esta pintura junto con el resto de obras de la colección real, pasaron a formar parte de los fondos de este Museo⁷².

El lienzo firmado en el ángulo inferior izquierdo con el anagrama de Alonso Cano, data de 1646-1650⁷³. Las características técnicas que presenta la pintura, la ponen en relación con obras fechadas en años cercanos como el *Noli me tangere*, las versiones de *Cristo sostenido por un ángel* del Museo del Prado, *el Descenso al Limbo* o el *Cristo atado a la columna* de las Madres de Ávila.

⁶⁷ Cruz Bahamonde, *Viage de España, Francia, é Italia*, t. XII, Cádiz, 1812, p. 313-314.

⁶⁸ Allí se cita en dos inventarios que se hacen en años cercanos al fallecimiento de éste en 1842. *Catalogue de tableaux des Écoles espagnoles...* 1841, p.6.nº 12 y *Catalogue de tableaux anciens...* 1843, p.44, nº206. " Il est lié, les bras derrière le dos, à une colonne de sa prison [...] 1,90 x 1,13 m".

⁶⁹ Galerie du feu M. Alphonse Oudry, *Catalogue de tableaux anciens des écoles italienne, espagnole, hollandaise et flamande*, vente 16-17 avril 1869, p. 48, nº131.

⁷⁰ *Old Masters Brought to light, European Paintings from the National Museum of art of Romania*, 1997, p.21.

⁷¹ Bachelin, León, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I Roi de Roumanie*, 1898, p.238, nº 180.

⁷² *Old Masters Brought...* 1997, p.81.

⁷³ Wethey, *op.cit.*, 1955, p. 150.

Destaca en la composición una vez más, el bello estudio anatómico del Cristo que denota la herencia clasicista de Cano. La cabeza bajada y envuelta en sombras recuerda a la del *Crucificado* de la Academia de San Fernando realizado algunos años antes. El modelado del cuerpo mediante pinceladas vibrantes y entrecortadas sigue la línea del Cristo del *Descenso al Limbo*, donde vemos como los contornos se funden con el ambiente de la escena. Al fondo, se abre un espacio exterior en el que vemos a un segundo personaje, recurso en el que algunos han visto el influjo de Velázquez⁷⁴. Como ya sugiriera Benito Navarrete, es interesante comparar esta pintura con la obra del mismo asunto que pintara para la iglesia de la Campana, hacia 1630. Mediante la comparación de estas dos obras, se observa la importante evolución que sufrió la técnica de Cano tras su paso por la Corte⁷⁵.

Siguiendo a Georgina Stancio, puede verse como la posición de Cristo tienen como clara referencia un dibujo del mismo tema de Eugenio Cajés conservado en el Philadelphia Museum of Art, dibujo que posiblemente pudo servir a Cano de punto de partida para la ejecución de esta obra⁷⁶.

No sabemos si la pintura ha sido o no recientemente restaurada y cuál es su actual estado de conservación, si bien y de acuerdo a las fotografías que conocemos estimamos que éste es bueno.

Bibliografía: Cruz Bahamonde (1812)t.XII, p.313-314; *Catalogue de tableaux des Écoles espagnoles...*(1841), p.6; *Catalogue de tableaux anciens...*(1843),p.44; Bachelin, L.(1898), p.238, nº180; Mayer(1942)p. 392; Wethey (1955)p. 150; Gaya Nuño (1958)p.123; Wethey (1983)p.116; *Old Masters Brought...* 1997, p. 78-79; Navarrete Pérez (2001) p. 242-243.

⁷⁴ August Mayer, *op.cit.*, 1942 o Benito Navarrete, *op.cit.*, 2001.

⁷⁵ Navarrete Prieto, *op.cit.*, 2001, p. 242.

⁷⁶ *Old Masters Brought...*, 1997, p. 78.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA
Firmada con anagrama

Descenso al limbo

Firmado: Sí. [ALº CNº. F]

Fechado: No. (ca.1646-1655)

Óleo sobre lienzo

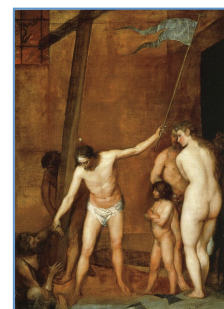
167,64 x 120,65 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Sí, IR.

Nº inv: M 48.5.1

County Museum, Los Ángeles EE.UU.



Los primeros datos que se conocen ubican esta pintura entre los bienes de Francisco Orcasitas en 1673. Una tasación realizada este año por el pintor Pedro Ruiz González, describía una obra de este asunto que se ha relacionado con esta que nos atañe⁷⁷. Cruz Bahamonde en los años previos a la invasión francesa localiza este lienzo en la colección del granadino Martínez Verdexo⁷⁸. Poco después en 1812 la pintura debió salir de España en el equipaje de algún inglés, rumbo Reino Unido⁷⁹. Los siguientes datos que se tienen la sitúan a principios del siglo XX en la colección de Charles J. Tabor quien presta la pintura en 1909 para que sea expuesta por primera vez, de forma pública, en Londres⁸⁰. Posteriormente, la obra pasó por otras colecciones británicas como las de Bates o Sabin hasta que a mediados de siglo dio el salto a Estados Unidos a través de la galería neoyorquina de Julius Weitzner⁸¹. Una vez allí, el lienzo fue adquirido por Bella Mabury, quien poco después en 1948 donó la pintura al Los Ángeles County Museum, actual propietario de la obra⁸².

Los rasgos propios de la pintura junto con el anagrama que puede verse en la parte inferior derecha del lienzo, garantizan la autenticidad de esta obra que desde las primeras menciones siempre se ha asignado a la mano de Alonso Cano.

No hay unanimidad en torno a la datación de la pintura, por un lado historiadores como Calvo Castellón o Cruz Valdovinos la fechan en los años previos a la marcha del granadino a

⁷⁷ Mercedes Agulló, *op.cit.*, 1981, p.177-178. "Otra del descendimiento de nuestro Señor al Limbo que llaman de los Santos Padres de dos varas de alto con marco negro que es original de Cano la taso en tres mil reales". Documento original en: AHPM, prot. 10428, s.f.

⁷⁸ Cruz y Bahamonde, *op.cit.*, t. XII, 1812, pp.313-314.

⁷⁹ Fernández Pardo señala que la obra fue comprada en Cádiz por el Cónsul inglés James Campbell. Fernández Pardo, *op.cit.*, vol. V, 2007, p.195. Odile siguiendo a Fernández García, A. M^a, añade que ésta fue vendida como propiedad de Rose Campbell en julio de 1814. Odile, D. *op.cit.*, 2002, p.46.

⁸⁰ *Catalogue of the pictures and drawings in the National loan Exhibition*, London, ed. William Heinemann, 1909, N^o3.

⁸¹ Harold Wethey en 1955 recoge ya gran parte del recorrido trazado por esta pintura hasta su ingreso en el LACMA. Wethey, *op.cit.*, p.152.

⁸² <http://collections.lacma.org/node/229575> [consultado el 24 de septiembre de 2013]

Valencia, en torno a 1641-1643⁸³, datación que encontramos relativamente temprana de acuerdo a las calidades que se observan en la pintura. Otros sin embargo como Wethey o el propio museo, proponen los últimos años del periodo madrileño o los primeros de su estancia en Granada como posible momento de ejecución, dataciones que nos resultan bastante más apropiadas a la vista de las semejanzas que encontramos entre ésta y otras obras de Cano fechadas en estos años como el *Cristo atado a la columna* del Museo Nacional de Bucarest o el bello cuadro del mismo asunto, conservado en el Convento de las Madres Carmelitas de Ávila⁸⁴.

El cuidado estudio anatómico de los cuerpos es una de las características más notables de la pintura, la individualización de cada uno de ellos, hacen de esta pintura un buen muestrario de la calidad dibujística del granadino. La definición del cuerpo de Cristo, así como la de su rostro, recuerdan a otras pinturas realizadas en años cercanos, el *Noli me tangere*, *Cristo sostenido por un ángel* del Museo del Prado o el ya reseñado *Cristo* de Bucarest son algunas de ellas. No dejar de resaltar la belleza del cuerpo femenino, que tal y como ya hayan apuntado otros anteriormente, supone uno de los pocos desnudos femeninos conocidos, en cuadros de temática religiosa, realizados en el siglo XVII⁸⁵. Se observa una pincelada suelta, ligera y en general más fluida que tiene posiblemente su base en los modelos italianos que Cano viera en la colección real y especialmente en los de Tiziano. A nivel cromático inundan la escena los tonos cálidos.

Una vez más y tal y como venimos viendo, Cano toma como referente una fuente grabada para llevar a cabo su pintura, en esta ocasión del grabador boloñés Giulio Bonasone. El granadino prescinde de gran parte de los elementos que compone el grabado para centrarse en los personajes principales de la composición, especialmente en la figura femenina aparece ya en esta estampa de espaldas y desnuda⁸⁶.

Existe también un dibujo previo sobre esta pintura atribuido durante algún tiempo a Herrera Barnuevo. La clara relación entre este dibujo y la pintura del County Museum ha llevado a los

⁸³ Cruz Valdovinos, *op.cit*, 2002, p. 80 y Calvo Castellón, *op.cit*, 2009, p. 140.

⁸⁴ Ambos fechados hacia 1650.

⁸⁵ Calvo Castellón, *op.cit*, 2009, p. 140.

⁸⁶ La relación entre grabado y pintura la reseña por primera vez Wethey en 1983, p.208. Posteriormente Benito Navarrete profundiza sobre este tema en: Navarrete Prieto, *op.cit*, 1998, p. 278- 279.

especialistas a restituir la autoría del primero. En este pequeño esbozo, gran parte de la composición queda ya definida⁸⁷.

Desconocemos el estado de conservación de la pintura, aunque estimamos que este es bueno⁸⁸.

Bibliografía: Cruz y Bahamonde, (1812) t. XII, 1812, pp.313-314; *Catalogue of the pictures and drawings in the National loan Exhibition* (1909)p. nº 3; Wescher, P. (1954) p.76; Wethey (1955) p.152; Gaya Nuño (1958) p.122; Wethey (1962) p.208; *Los Angeles County Museum... handbook* (1965)p.73; Camón Aznar (1969), vol I, p.14; Mercedes Agulló, (1981), p.177-178; Sullivan and Mallory (1982), p. 61-62; Wethey (1983) p.118, nº 20; Schaefer, S. (1987) p. 28; Navarrete Prieto, (1998) p. 278- 279; Fernández García, A. M^a. (1998-1999)p. 231-242; Camón Aznar (1999)p.517; Odile, D. (2001)p. 46; Pérez Sánchez (2002) p.138; Cruz Valdovinos, (2002) p. 79-80; *Los Angeles County Museum* (2006)p.58-59; Fernández Pardo, *Op cit*, vol. V, 2007, p.195. Calvo Castellón, (2009), p. 140; Zahira Véliz (2011), p.190-193.

⁸⁷ Zahira Véliz, *op.cit*, 2011, p.190-193. El dibujo se conserva en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid. Está inventariado con el nº 2114.

⁸⁸ Según publica Véliz en su Catálogo de dibujos, se conoce una reflectografía infrarroja sobre esta pintura, véase Véliz, *op.cit*, p.100.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA
Firmada con anagrama

Cristo muerto sostenido por un ángel

Firmado: Sí [ALº CNº F].

Fechado: No. (ca. 1646-1652)

Óleo sobre lienzo

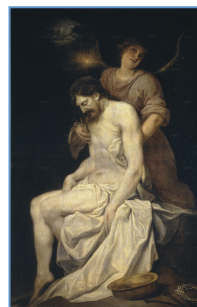
156 x 100 cm

Restauraciones: Sí, 1999

Estudios científico-técnicos: Sí, I.R. , U.V, R.X.

Nºinv: P02637

Museo del Prado, Madrid



El lienzo firmado con el anagrama de Alonso Cano hoy en el Museo del Prado, proviene de la colección Pablo Bosch, quien a su muerte lega el conjunto al Museo⁸⁹. La firma situada en la parte inferior derecha de la pintura, está en relación con la que puede verse en otras obras del mismo periodo como *Noli me tangere* de Budapest, el *Descenso al limbo* del County Museum, o *La Virgen de la Leche* conservada en el Museo de Guadalajara.

La obra se fecha en el segundo periodo madrileño de Alonso Cano, entre 1646 y 1652, en relación con la pintura del mismo nombre, también de su mano inventariada en el Museo del Prado con el número P00629⁹⁰. Destaca el desnudo de Cristo que aparece representado casi de perfil, la definición del rostro que sigue la línea del lienzo homónimo mencionado. Contrasta la figura marmórea de contornos indefinidos que se funde sobre el fondo oscuro, herencia del último Tiziano. De este mismo autor también se observa influencia a nivel cromático, como ya mencionara Francisco Pompey⁹¹.

Son varios los historiadores que han apuntado la relación de esta pintura con el grabado de Goltzius de 1582, sobre composición de Spranger⁹². La influencia es visible especialmente en la actitud y disposición del ángel que sujeta el cuerpo, así como en el rostro de Cristo.

Se sabe que la obra ha sido intervenida en diferentes ocasiones de forma integral, la más reciente que se conoce se llevó a cabo en 1999, de ahí que actualmente presente un buen estado de conservación. En esta intervención el lienzo fue reentelado y se dotó a la pieza de un nuevo bastidor, se intervinieron los numerosos repintes y se unificó a nivel cromático la

⁸⁹ La obra se lega el 19 de octubre de 1915, pero no ingresa en el Museo hasta Marzo de 1916. Véase *Catalogo de los cuadros del Museo del Prado*, 1920, p.484.

⁹⁰ Véase *Cristo sostenido por un ángel*, página 181.

⁹¹ Francisco Pompey, *Alonso Cano en Temas españoles*, nº 183, 1955, p.20.

⁹² Pérez Sánchez *op.cit*, 1969, p.265-268. Navarrete Prieto *op.cit*, 1998, p.150.

película pictórica⁹³.

Recientemente la obra ha sido sometida a diferentes estudios técnicos que han proporcionado valiosa información sobre la pintura. Gracias a las fotografías ultravioleta, se han podido ver las numerosas lagunas que han sido tratadas en la restauración de 1999, la mayor parte de éstas se localizan en la parte central del lienzo en sentido longitudinal. La reflectografía infrarroja muestra un dibujo suelto y sin cambios de composición, de contornos poco definidos y ligeramente desdibujados. Más precisión se observa en el estudio de ambos rostros, Cristo y ángel, que aparecen perfectamente definidos y reflejan lo que luego vemos plasmado en el lienzo⁹⁴.

Bibliografía: Catálogo de los cuadros del Museo del Prado, 1920, n.º 5, p.584; Catálogo Museo del Prado, 1933, p.690; Chumillas (1948)p.102; Francisco Pompey(1955) p.20; Pérez Sánchez (1969) p.265-268; Wethey (1983), p.118; Catálogo del Museo del Prado (1996) p. 58; Navarrete Prieto (1998) p. 149-150; S.A.C. Museo del Prado (Consultado el 29/05/2013)

⁹³ La información sobre las fechas de las restauraciones ha sido proporcionada por la responsable del archivo del Museo del Prado, Felicitas Martínez, a quien agradecemos su desinteresada colaboración.

⁹⁴ Agradecer a Inma Echevarría y al resto del personal del Gabinete técnico del Museo del Prado, su predisposición y amable trato, durante la consulta de esta documentación.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA
Firmada con anagrama

Inmaculada

Firmado: Sí. [AL CNº F]

Fechado: No. (ca.1650)

Óleo sobre lienzo

186,5 x 115 cm

Restauraciones: Sí, ca. 1948

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: 256

Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria



La obra procedente de la Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora, en municipio de Berantevilla en la Rioja Alavesa, se encuentra hoy en calidad de depósito en el Museo Diocesano de Arte Sacro de Vitoria.

Se cree que la pintura fue un encargo de Pedro de Urbina y Montoya, religioso natural de Berantevilla (Álava), quien llegara con los años a ser arzobispo de Valencia y de Sevilla. A su muerte éste, en 1663, dona sus bienes a la iglesia de su pueblo natal, pasando así la pintura a la Parroquia de la Asunción de Nuestra Señora⁹⁵. Siglos después el óleo es redescubierto en la misma iglesia parroquial por el que fuera Obispo de Vitoria D. Leopoldo Eijo y Garay entre 1917 y 1922. En este momento, este religioso descubre la firma de Cano y decide trasladar la pintura al Museo Diocesano de Vitoria en noviembre de 1921⁹⁶. El Museo se inaugura en 1923, para más tarde en 1942 pasar a denominarse Museo Provincial de Bellas Artes de Vitoria⁹⁷. El museo tal y como hoy se conoce, anexo a la catedral alavesa, se abre al público en 1999⁹⁸.

En cuanto a la datación de la pintura, M^a Elena Gómez-Moreno y Martínez Chumillas consideraron esta *Inmaculada* como obra del periodo sevillano de Cano. Años más tarde Harold Wethey en la monografía de 1958, la sitúa ya dentro de los años de Cano en Madrid fechándola en torno a 1650. Hoy en día se mantiene esta datación, las características técnicas de la pintura apuntan a estos años previos a su marcha a Granada.

La autoría de la pintura viene confirmada tanto por la firma en forma de anagrama que aparece en la parte inferior derecha del cuadro, como por los rasgos estilísticos. Esta obra es

⁹⁵ Ortiz de Zuñiga, *Anales de Sevilla*, vol.V, Madrid, (1988) p.160-161. 1ª ed de 1796.

⁹⁶ Se trata de una cesión por parte de la iglesia. Hasta la apertura del Museo Diocesano, la pintura se depositó en el Palacio Episcopal. Tabar Anitua, Fernando, Coord., *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo X, 2011, p.226.

⁹⁷ M^a Elena Gómez-Moreno *op.cit.*, 1948, la recoge en este museo.

⁹⁸ *Museo Diocesano de Arte Sacro*, Vitoria, 1999 p. 186.

la representación más bella de la Inmaculada que Cano hiciera. Nos presenta a una Virgen joven de rostro pequeño y aniñado, destaca en la pintura el tratamiento de los volúmenes del manto y la túnica airosa que se ensancha en la zona de las caderas aportando cierto movimiento dentro del propio estatismo de la figura. Este modelo se aparta de la tipología que estableciera Pacheco, al mostrarnos una Inmaculada que no baja la mirada en actitud de recogimiento, sino que mira al espectador. La Virgen junta sus manos a la altura del pecho tal y como se ve en otras representaciones del granadino. Como Wethey apuntara, se observa la influencia de los maestros renacentistas italianos, ya no sólo en cuanto al contraposto que se marca en las caderas y en el adelantamiento de una de las piernas, sino también, en cuanto a color se refiere. La paleta de Cano resulta especialmente brillante y saturada en las túnicas del manto, que en esta ocasión pinta en azul y carmín⁹⁹. El fondo en el que se inserta la composición presenta unas tonalidades mucho más suaves en tonos azules, ocre y grises apastelados.

Algunas fuentes señalan la relación de esta pintura con un dibujo conservado en la BNE que representa este mismo asunto¹⁰⁰. Existen ciertas analogías representativas, pero más allá de estos parecidos, hay que descartar la hipótesis de que pudiera ser un dibujo preparativo.

La obra hoy en día se encuentra en buen estado de conservación, no obstante, tal y como señalara Wethey puede que ésta haya sido recortada por la parte superior¹⁰¹. M^a Elena Gómez Moreno en 1948, recoge que la obra había sido restaurada de forma satisfactoria en años cercanos¹⁰². Anterior a ésta, debió existir otra intervención a finales del XIX principios del XX, en la que al parecer la obra fue reentelada¹⁰³. En los últimos años no se han realizado intervenciones relevantes sobre la obra.

Bibliografía: M^a Elena Gómez- Moreno (1948) p.242-243; Martínez Chumillas (1948) p.70; Lafuente Ferrari (1953)p.332; H. Wethey (1958)p.20; Azcarate, J.M^a (1963); Centenario de Alonso Cano... tomo I (1969)p.59-60,102-103, 231-247; H. Wethey (1983) p.125; *Museo Diocesano de Arte Sacro* (1999) p. 186; Cruz Valdovinos (2002)p.86; Sánchez Mesa (2002) p.412; Tabar Anitua, Fernando, tomo X (2011) p.224-227, Véliz, Zahira (2011) p.202.

⁹⁹ José M^a Azcarate ve en esta combinación de tonos la influencia del simbolismo flamenco de Van der Weyden. Azcarate, J.M^a, *La Inmaculada de Cano en la Parroquia Alavesa de Berantevilla*, Diputación Foral de Álava Consejo de Cultura, Vitoria, 1963.

¹⁰⁰ *La Virgen de la Inmaculada Concepción*; B.N.E., Inv; DIB/15/2/39. El dibujo se data en años anteriores a la ejecución de la pintura, en torno a 1635-1645. Zahira Véliz, *op.cit*, 2011, p.202.

¹⁰¹ Wethey plantea en 1983, que la obra haya podido ser recortada, dado que la corona que forman las cabezas de los angelotes alrededor de la Inmaculada no está completa.

¹⁰² M^a Elena Gómez- Moreno, *op.cit*, 1948, p.242,243.

¹⁰³ Agradecer a Cristina Aransay, Jefa del Servicio de Restauración de la Diputación de Álava, la información proporcionada sobre las restauraciones conocidas y sobre el actual estado de conservación de la pintura.

ETAPA GRANADINA 1652-1660, Madrid

OBRA AUTÉNTICA
Firmada con anagrama

Virgen de la leche

Firmado: Sí.[ALº CNº]

Fechado: No.(ca. 1657-1660)

Óleo sobre lienzo

164 x 107 cm

Restauraciones: Sí, 1968

Estudios científico-técnicos: Sí, R.X

Nºinv: 7456

Museo Provincial de Guadalajara



Los últimos estudios realizados sobre la obra la sitúan procedente del Convento del Carmen de Guadalajara¹⁰⁴. Posteriormente tras las medidas impuestas con la desamortización, los bienes de éste y otros conventos se dispersan y algunos van a dar al antiguo Convento de la Piedad de esta misma ciudad¹⁰⁵. En el inventario que se realiza sobre los lienzos existentes en el mencionado edificio en 1845, el lienzo aparece localizado y correctamente atribuido a la mano de Alonso Cano. Un año después se realiza un nuevo catálogo de pinturas, en el que la obra se registra con el número 280, número actualmente visible en el ángulo inferior izquierdo de la pintura¹⁰⁶. En 1902 se reabre el Museo y con ello se publica un nuevo catálogo en el que la obra pasa a inventariarse con el número 213. No será hasta 1973 cuando el lienzo sea inventariado con el número que hoy se le conoce.

M^a Elena Gómez-Moreno en 1948, incluye por primera vez la obra en un artículo que publica sobre pinturas inéditas de Alonso Cano, a partir de ese momento los diferentes estudiosos de la obra de Cano no dejarán de incluirla en sus monografías sobre el Racionero.

La autoría de la obra queda confirmada por la doble firma en forma de anagrama que se conserva en la parte inferior derecha. La firma inferior como ya apuntara Wethey, es una copia posterior¹⁰⁷.

En cuanto a la datación, los estudiosos apuntan a los años 1657-1660, lapso temporal en el que Cano vuelve a Madrid¹⁰⁸. La figura se representa con un punto de vista bajo, que confiere

¹⁰⁴ Ángel Rodríguez Rebollo, a partir de una referencias encontrada en un inventario sobre los bienes del Convento del Carmen de Guadalajara de 1811, conservado en el Archivo Histórico Provincial de Guadalajara, confirma la procedencia de la obra. Véase; Ángel Rodríguez Rebollo, "Nuevos datos en torno a la Virgen de la Leche de Alonso Cano en Guadalajara", *A.E.A.*, nº296, 2001, p.439.

¹⁰⁵ Anteriormente Palacio de Antonio de Mendoza y actual Museo de Bellas Artes de Guadalajara

¹⁰⁶ Los datos relativos a la procedencia se conocen gracias al ya mencionado artículo publicado por el historiador Ángel Rebollo.

¹⁰⁷ H. Wethey, *op.cit.*, 1984, nº52, p.130.

a la Virgen cierta monumentalidad. Algunos autores han destacado el carácter escultórico de la imagen apuntando a su posible relación con la talla de la catedral granadina, la *Virgen de Belén*¹⁰⁹. La volumetría de los pliegues de manto y el potente claroscuro que forman los paños recuerdan como mencionara M^a Elena Gómez-Moreno, a los plegados de los ropajes que pintara Zurbarán. Wethey en 1958, señaló la influencia de los venecianos basándose en el rostro especialmente ovalado y juvenil de la Virgen, no obstante y tal y como puede verse en otras obras, estas características son una constante en las representaciones marianas del Racionero. El Niño por su parte, se asemeja a otros modelos que veremos pocos años después en la *Virgen de Belén*, tanto en la conservada en Sevilla como en la de Moscú. El Niño de constitución algo rolliza aparece despierto, el tratamiento del pelo rizado está en la línea de las mencionadas representaciones posteriores.

Tal y como publicara Rodríguez Rebollo, la obra de Cano esta en relación con una estampa del grabador italiano Marcantonio Raimondi sobre composición de Rafael.

El estado de conservación actual de la obra es bueno, la obra fue restaurada en 1968, según consta en un papel que existe en el reverso de la obra, posiblemente con motivo de la exposición que se celebró en Granada sobre el Racionero y su escuela un año más tarde. En los últimos años se ha realizado una radiografía a la obra que comentaremos más adelante¹¹⁰.

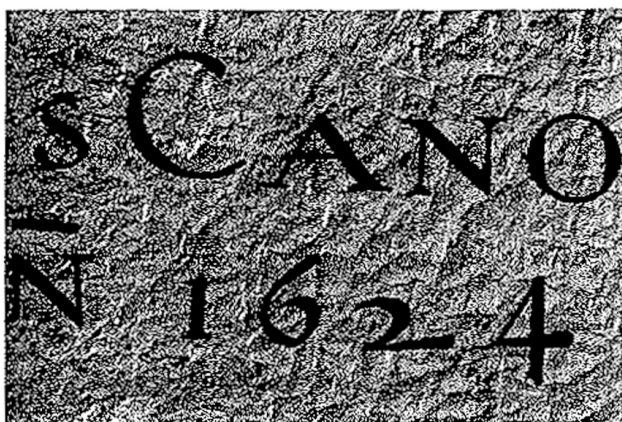
Bibliografía: Manuel Gómez Moreno (1926)p.24; M^a Elena Gómez Moreno (1948) p.241-258; Chumillas (1948) p.68; Wethey (1958) p.28; *Centenario de Alonso Cano...* (1969) vol.2, p.63-64; Wethey (1983) p.130; Rodríguez Rebollo (2001) p.439-441. Sánchez Mesa (2002)p.422.

¹⁰⁸ Cabe matizar que posiblemente la obra se realizara entre 1659 y 1660 tras su vuelta de la capital, a tenor de las copias antiguas que se conservan sobre de la pintura en conventos granadinos como el de las Carmelitas Calzadas.

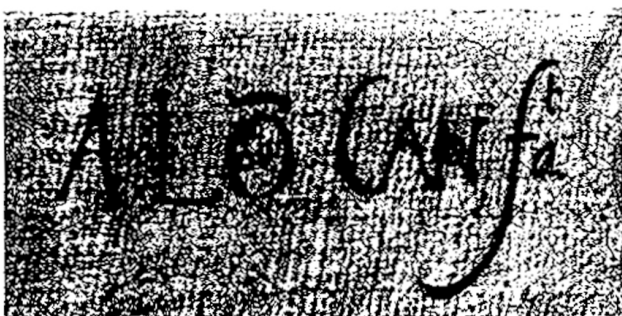
¹⁰⁹ Manuel Gómez Moreno, mencionó esta relación en su artículo titulado *Alonso Cano escultor* publicado en 1929.

¹¹⁰ Agradecer a Miguel Ángel Cuadrado, conservador de Museo Provincial de Guadalajara los datos facilitados sobre la restauración y el acceso a los estudios técnicos.

FIRMAS Y ANAGRAMAS AUTÓGRAFOS DE ALONSO CANO ¹¹¹:



1. *San Francisco de Borja*, Sevilla, Cat. núm. 69.



2. *Retrato de eclesiástico*, Nueva York, Cat. núm. 91.



3. *Vía Dolorosa*, Worcester, Cat. núm. 29.



4. *Santa Inés*, Berlín, Cat. núm. 71.



11. *San Juan Evangelista*, Louvre, Reverso*



6. *Cristo sostenido por un ángel*, Madrid, Cat. núm. 17.



7. *Noli me tangere*, Budapest, Cat. núm. 25.



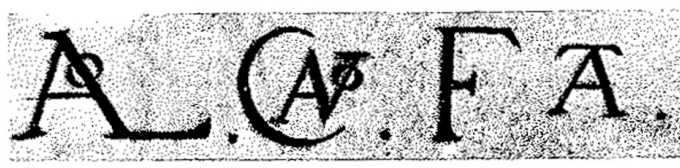
8. *Virgen de la leche*, Guadalajara, Cat. núm. 52.



9. *Descenso al limbo*, Los Angeles, Cat. núm. 20.



10. *Inmaculada*, Vitoria (mal restaurada), Cat. núm. 36.



5. *San José*, Madrid, Cat. núm. 74.

Firmas de Alonso Cano en sus cuadros.

* Esta imagen fue publicada en la tesis doctoral de la D. Rosa M^a Moreno: "Las restauraciones en la colección de pinturas de la Escuela Sevillana del siglo XVII del Museo del Louvre", Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, 2003, p. 421.

¹¹¹ De la 1 a la 10, extraídas de la monografía de Harold Wethey *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto*, 1983. La número 11, procede de la tesis doctoral de Rosa M^a Moreno: "Las restauraciones en la colección de pinturas de la Escuela Sevillana del siglo XVII del Museo del Louvre", Universidad de Sevilla, 2003, p.421.

OBRAS AUTÉNTICAS

B. DOCUMENTADAS POR CONTRATO/ CARTA DE PAGO/ INVENTARIO/ TESTIMONIO DE LA ÉPOCA (...)

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA AUTÉNTICA Documentada por contrato

Aparición de Cristo Crucificado a Santa Teresa

Documentada por contrato en A.H.P.S.

Fechado: No. (ca.1629)

Óleo sobre lienzo

98 x 42 cm

Restauraciones: Sí, 2014

Estudios científico-técnicos: Sí, R.X.

Nº inv: P8152

Museo del Prado, Madrid



OBRA AUTÉNTICA Documentada por contrato

Aparición de Cristo Resucitado a Santa Teresa

Documentada por contrato en A.H.P.S.

Fechado: No. (ca.1629)

Óleo sobre lienzo

98 x 42 cm

Restauraciones: Sí, 2014

Estudios científico-técnicos: Sí, R.X.

Nº inv: P8153

Museo del Prado, Madrid



Procedentes del Convento sevillano de San Alberto, se conservan hoy tras su paso por distintas colecciones particulares, en el Museo del Prado.

Existe un contrato de ejecución firmado por Cano a finales de 1628, en el que se registra el compromiso de éste, a realizar distintas obras tanto pictóricas como escultóricas para el retablo de Santa Teresa de los Carmelitas Calzados de Sevilla¹¹². En dicho contrato, no se especifica directamente el asunto de estos dos lienzos, pero todo apunta a que formaron parte del mismo. Los testimonios dejados por los distintos viajeros que pasaron por el templo sevillano, ratifican la existencia de este programa teresiano en el colegio de San Alberto, hasta principios del XIX¹¹³. En este momento y tras la llegada de las tropas napoleónicas, este conjunto artístico se dispersa. Según cita un inventario de 1810, algunas de sus obras fueron incautadas y almacenadas en los salones del Alcázar de Sevilla, entre éstas, se registraba una "*Santa Teresa de Jesús y Cristo resucitado*", que se ha relacionado con la pintura del mismo

¹¹² El contrato fue dado a conocer por el hispanista Harold Wethey en 1953. Fue publicado en el *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, nº57, de ese mismo año., véase: p.121-122.

¹¹³ Entre éstos: Antonio Ponz en 1787, Fermín Arana de Varflora en 1789 o Agustín Ceán Bermúdez en 1800.

tema que ahora nos ocupa¹¹⁴. Tras la salida de Sevilla de las tropas del Mariscal Soult, algunos de los bienes incautados se devolvieron a sus propietarios, aunque se desconoce con certeza si esta pintura estuvo entre ellas¹¹⁵. El siguiente paso en la trayectoria de las obras es algo incierta, la compañera de la anterior, *Aparición de Cristo resucitado a Santa Teresa*, es mencionada años después en el catálogo de ventas del Deán López Cepero, pero nada se dice de la *Aparición de Cristo resucitado*, por lo que no se puede tener certeza de si esta pintura pasó o no, por esta colección sevillana¹¹⁶. En los años siguientes, se pierde el rastro de estas pinturas hasta casi 1983, fecha en la que Harold Wethey las menciona en la colección del barcelonés José Gudiol¹¹⁷, donde se conservarán hasta 1993, momento en que estas dos obras son adquiridas por el Fórum Filatélico quien las retendrá en su colección hasta el año 2006¹¹⁸. En diciembre de 2013, el Ministerio de Educación Cultura y Deporte, haciendo uso del derecho de retención, se hizo entre otras, con estas dos obras que finalmente han sido depositadas en el Museo del Prado¹¹⁹.

La autoría y la datación de estas pinturas vienen confirmadas por el contrato que se conoce y que se ha mencionado¹²⁰. Estas obras pertenecientes a sus primeros años sevillanos, nos muestran la faceta tenebrista y más naturalista de Cano, característica de estos primeros años como ya viéramos, en el *San Francisco de Borja*. Las figuras de la Santa emergen en un fondo neutro y se sitúan diagonalmente frente a una zona de luz que se abre en éste, donde aparece representado en ambos casos, Cristo. La técnica aún no depurada presenta un plegado de paños algo rígido con respecto a lo que veremos a partir de su llegada a la Corte. Los personajes están definidos con contornos duros que confieren un cariz un tanto escultórico a la composición. Destaca en la pintura de *Aparición de Cristo resucitado a Santa Teresa*, la representación del Salvador, que recuerda en cuanto al modelado anatómico, como ya apuntara Calvo Castellón, al *Cristo a la columna* de la iglesia de la Campana, que veremos en

¹¹⁴ Gómez Imaz, *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno Intruso en Sevilla*, 1810, nº 264. “Dos id. De una tercia de alto y media vara de ancho, San Luis rey de Francia , y Santa Teresa de Jesús y Cristo resucitado”. Las medidas algo mayores encajan con el formato actual de las pinturas (110 x41 cm frente a los actuales 98 x 42 cm)

¹¹⁵ El 22 de agosto de 1814, se hace la entrega al Colegio de San Alberto de: “Veinte y ocho quadros de distintas representaciones”. José Fernández López, “Los retablos de Alonso Cano en la iglesia de San Alberto de Sevilla”, en *Simposio internacional Alonso Cano y su época*, 2002, p.147-148. Doc. Nº 2.

¹¹⁶ *Catálogo de los cuadros y esculturas que componen la galería formada por : D. Manuel López Cepero*, 1860, nº 191.

¹¹⁷ Wethey, *op.cit.*, 1983, p.143. nº86 a y 86b.

¹¹⁸ Tras los diferentes escándalos, que incluían entre otros; estafa, blanqueo de dinero e insolvencia punible, esta sociedad fue intervenida judicialmente en 2006. Se incautaron así sus bienes, que han sido almacenados hasta finales del 2013, año en que algunas de estas pinturas se han puesto a la venta. http://www.elcomercio.es/agencias/20131204/mas-actualidad/cultura/vendidas-millones-pinturas-forum-filatelico_201312042226.html [Consultado el Martes 29 de abr. de 14]

¹¹⁹ http://www.afectadosforum.com/forum/index.php?option=com_content&view=article&id=224:vendidas-pinturas-en-londres&catid=16:notas-de-prensa-actuales&Itemid=114 [Consultada el Martes 29 de abr. de 14]

¹²⁰ Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002 (a), p. 97-98 y 132.

las próximas páginas. En las dos pinturas vemos un predominio de los colores cálidos y tierras, paleta característica de éstos primeros años sevillanos, herencia de los maestros barrocos italianos como Caravaggio o Ribera.

Se ha mencionado la posible influencia de una serie de estampas que representan *el Ciclo de la Vida de Santa Teresa*, realizadas por Adriaen Collaert y Cornelis Galle hacia 1613. La relación iconográfica de estas escenas con estos lienzos teresianos, se hace más evidente en la obra, *Aparición de Cristo crucificado a Santa Teresa*¹²¹. Por otro lado, Navarrete Prieto junto con Salort Pons, han reseñado la similitud entre la posición de la Santa, en la *Aparición de Cristo resucitado a Santa Teresa*, y la que adopta Santa Sinclética de Alejandría, en un grabado de Bloemaert¹²².

El estado de conservación de estos dos óleos es bueno. Tras su reciente incorporación a los fondos del Museo del Prado, estimamos que éstos hayan sido limpiados al menos a nivel superficial, ya que presentan un excelente aspecto¹²³.

Bibliografía: Ponz , t.IX, 2º ed (1787)p.104; Arana de Varflora, t. I(1789)p.51; Ceán Bermúdez, (1800) ed. 2001, p.217; Gómez Imaz (1810) nº 264; *Catálogo...López Cepero* (1860) nº 191; Gómez Zarzuela (1865)p.108; Wethey (1954)p.5-6 (1955)p; 180; (1983) p. 143; Pérez Sánchez (1999) p. 208 y (2001), p.137 y 139; ; Calvo Castellón (2001)p.83-84 ;Aterido Fernández (a 2002)p.97-98, doc.55 y p.132, doc. 84 ;Navarrete Prieto(2002)p.54; Valdivieso (2002)p.68; Fernández López (2002) pp.141-150; Véliz (2005) p.60-61; Martínez Carretero (2007)p.139-166.

¹²¹ Véase en Navarrete Prieto, *op.cit.* 1998, fig.19,p.39 y Zahira Véliz en *Catálogo de la Exposición, De Herrera a Velázquez*, 2005, p.60-61.

¹²² Navarrete Prieto y Salort Pons, "El saber de un artista; fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano", en *Alonso Cano Espiritualidad y modernidad artística*, 2002, p.137.

¹²³ Se han realizado estudios radiográficos de ambos lienzos tras su entrada en el Museo madrileño.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato
Reaparecida en 2013

Niño Jesús “*Ego dormio, et cor meum vigilat*”

Documentada por contrato en A.H.P.S.

Fechado: No (ca. 1628-29)

Óleo sobre tabla

40 x 24,5 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: se desconocen

Nº inv: MM.2013.03

Meadows Museum, Dallas, Texas



Esta obra ha reaparecido recientemente en el mercado de arte, donde ha sido adquirida por el Meadows Museum de Dallas¹²⁴.

La conservadora Iraidia Rodríguez-Nerón ha publicado a raíz de la aparición de la obra, un revelador estudio que relaciona esta pequeña tabla con el retablo de Santa Teresa de la iglesia del Convento sevillano de San Alberto¹²⁵. La actividad de Cano en este convento esta documentada gracias a un contrato de ejecución que se conserva en el Archivo Histórico Provincial de Sevilla. En éste, se especifican parte de las escenas que Cano debía ejecutar para el mencionado retablo, entre las que se describe, una puerta del sagrario que debía contener la imagen de un Niño Jesús¹²⁶. Los diferentes análisis tanto estilísticos como iconográficos llevados a cabo por esta autora, han planteado la viable posibilidad de que ésta fuera la pintura original pintada por Cano para el citado tabernáculo¹²⁷.

Se desconoce la posterior trayectoria de esta obra, aunque todo apunta a que salió del convento a raíz de los saqueos napoleónicos para no volver. Algunas de las obras de los distintos retablos de San Alberto se depositaron en el Alcázar de Sevilla, según recoge Gómez Imaz, pero de entre éstas, sólo unas pocas volvieron a sus lugares de origen tras la salida de las tropas francesas¹²⁸. Sobre esta obra que ahora nos atañe, nada se menciona, y hasta nuestros días nada se había vuelto a saber de ella.

¹²⁴ La obra fue adquirida el 16 de septiembre de 2013. <http://artandseek.net/2013/09/16/meadows-museum-acquires-six-spanish-paintings-and-drawings/> [Consultada el 24 de agosto de 2014]

¹²⁵ Iraidia Rodríguez-Negrón, “El niño Jesús dormido de Alonso Cano”, *Ars Magazine*, nº 20, 2013, p.54-61.

¹²⁶ Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002 (a), p.97, doc. 55. A 27 de Noviembre de 1628. *En el banco se ha de pintar en esta manera en la puerta del Sagrario un Niño Jesús*.

¹²⁷ Rodríguez-Negrón, hace un exhaustivo análisis iconográfico de esta imagen, que demuestra como éste tema del Niño Jesús, es totalmente coherente dentro de los programa teresianos. Remítase al ya citado artículo, para más información sobre ese asunto.

¹²⁸ José Fernández López, “Los retablos de Alonso Cano en la Iglesia de San Alberto de Sevilla. Nuevos datos históricos e iconográficos”, en *Simposio internacional de Alonso Cano y su época*, Granada, 2002, p.141-150.

La autoría de la obra parece clara, la evidente relación estilística entre esta tabla y los dos lienzos sobre Santa Teresa pertenecientes desde hace unos meses al Museo del Prado¹²⁹, junto con los documentos historiográficos que se conocen, son suficientes para asignar esta pintura al catálogo razonado de Alonso Cano. Al mismo tiempo los datos que se tienen relativos a su procedencia, hacen posible fecharla entre 1628 y 1629.

El estilo pictórico denota la incipiente mano Cano. La aparente pastosidad de las pinceladas que modelan tanto el rostro del Niño como las manitas de éste, siguen la línea que viéramos en las *Santas Teresas* del Prado o en la tabla de las *Ánimas del purgatorio* del Museo de Bellas Artes de Sevilla, datadas en años cercanos. Se observan los tintes tenebristas, que acompañaran la mayoría de sus obras hasta mediados del periodo madrileño. Hay cierta rigidez y pesadez en los paños, que como iremos viendo con los años se irán haciendo mas etéreos.

En cuanto a las fuentes, en el artículo que ha dado a conocer la obra se relaciona la pintura con un grabado existente en el British Museum fechado en torno a 1619 de Hieronymous Wierix con el que las semejanzas son claramente perceptibles. A nivel compositivo, pocos son los detalles que las diferencian¹³⁰.

De acuerdo a las fotografías que conocemos de la obra, estimamos que el estado de conservación de esta pintura es bueno.

Bibliografía: Aterido Fernández (2002)p.97, doc. 55; Fernández López (2002) p.141-150; Rodríguez- Negrón (2013)p. 54-61.

Recursos electrónicos:

<http://artandseek.net/2013/09/16/meadows-museum-acquires-six-spanish-paintings-and-drawings/> [Consultada el 24 de agosto de 2014];http://www.meadowsmuseumdallas.org/collections_acquisitions_Cano.htm [Consultada el 24 de agosto de 2014]

¹²⁹ *Aparición de Cristo crucificado a Santa Teresa* (P8152) y *Aparición de Cristo resucitado a Santa Teresa*, (P8153).

¹³⁰ Rodríguez-Negrón, *ibídem*.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA AUTÉNTICA Documentada

Cristo atado a la columna

Documentada en A.H.P.S.

Fechado: No. (ca.1631-1632)

Óleo sobre tabla

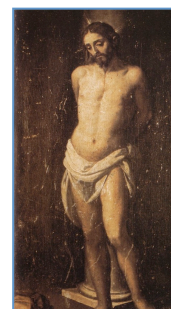
38 x 18 cm

Restauraciones: No se conocen

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv:---

Iglesia Santa María la Blanca, La Campana, Sevilla



Esta obra que representa a Cristo atado a la columna se encuentra en su ubicación original, en la puerta del sagrario de la iglesia de Santa M^a la Blanca en el municipio sevillano de La Campana.

Se tiene documentada la presencia de Alonso Cano en este templo en torno a 1629, con motivo de la talla del sagrario, aunque no se especifica directamente su relación con ésta pintura¹³¹. No son muchos los historiadores que han dejado constancia de esta pequeña tabla, no obstante algunos como Jorge Bernales Ballesteros la recogieron y describieron ampliamente en sus publicaciones. Ninguno de los grandes diccionarios artísticos que se conocen sobre el patrimonio español la mencionan entre sus páginas¹³², quizás sea este el motivo que hace hoy posible que esta pintura se pueda seguir conservando en el lugar para el cual fue concebida, habiéndose salvado así de los distintos saqueos y expolios que se han sucedido en la península a lo largo de los siglos.

De acuerdo con los documentos señalados anteriormente, y con las características estilísticas que se ven en la pintura, la obra se data en los primeros años de actividad de Cano en Sevilla, en torno a 1631-1632. La marcada influencia clasicista del modelo¹³³, denota la técnica incipiente de Cano. Define la figura con un contorno duro en el que se inserta un buen modelado anatómico con un marcado tratamiento escultórico que recuerda al Cristo en la cruz que viéramos en la *Aparición de Cristo resucitado a Santa Teresa*, hoy en el Museo del Prado. La rigidez que presenta el sudario, evolucionará con los años hasta conseguir paños

¹³¹ Ángel Aterido, *Corpus*, 2002, p.114, doc.65. En el Archivo Histórico de Sevilla, Sección de Protocolos Notariales, se conserva también de 1642, otro documento que recoge el traspaso de los trabajos pendientes en la iglesia de La Campana de Miguel Cano a Felipe de Ribas donde se especifica lo siguiente: “[...] y el dho. Alonso Cano tiene acabado de dorado y estofado y pintura el sagrario de dho. retablo [...] y puesto en el altar mayor de la iglesia de la dicha billa de La Campana, con la demás parte del retablo questá fecho de madera y asentado en el altar mayor de la dicha iglesia”. *Ibidem*, p.264.

¹³² Ni Antonio Ponz, ni Ceán Bermúdez la recogen en sus escritos.

¹³³ Bernales Ballesteros, *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla, 1996, p.91 y 138

airosos y de contornos suavizados como los que veremos en el *Cristo Crucificado* conservado en la Academia de San Fernando. La iluminación tenebrista, resalta la figura de Cristo sobre el fondo oscuro en el que se enmarca.

Se desconoce el actual estado de conservación de la obra.

Bibliografía: Wethey (1955)p. 148 y (1983) p.111, nº3; Bernalles Ballesteros (1996) p.91 y 138; Mira Caballos (1998) p.60; Sánchez Mesa (2001) p.113; *Arte e Iconografía...* (2002) p.86; Aterido Fernández (a 2002) p.114 y 264.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

CONVENTO DE SANTA PAULA. RETABLO DE SAN JUAN EVANGELISTA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Santiago el Mayor

Documentada por contrato en A.H.P.S.

Fechado: No (ca.1635-36)

Óleo sobre lienzo

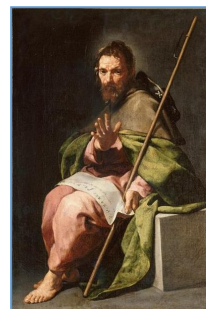
53,5 x 35,5 cm

Restauraciones: Sí, 1976

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nº inv: 1977-3

Museo del Louvre, París, Francia



Está documentada la procedencia de este pequeño lienzo que conformaba junto a otros siete, gran parte del programa iconográfico del retablo dedicado a San Juan Evangelista que Cano trazara para las monjas Jerónimas del Convento de Santa Paula en Sevilla¹³⁴. En el contrato de ejecución que se conserva, se especificaba claramente como Cano debía hacerse cargo tanto de la traza arquitectónica como de las pinturas que se hicieran para decorar el mismo¹³⁵. No se mencionan directamente los asuntos a tratar, no obstante, tanto la temática de los cuadros, como la procedencia y el formato de éstos, no dejan lugar a dudas sobre su origen y su relación directa con éste retablo¹³⁶.

De la existencia de este conjunto artístico dejaron constancia algunos viajeros y estudiosos que pasaron por Sevilla antes de 1810¹³⁷. En esta fecha, el retablo fue desmantelado al ser “adquiridas” sus pinturas de forma ilícita por el Mariscal Soult¹³⁸. Esta pintura, junto con el

¹³⁴ El programa pictórico de este retablo estaba compuesto según dio a conocer Jeannine Baticle en 1979, por los siguientes lienzos: *Santiago el Mayor* (Louvre), *San Juan Evangelista* (Louvre), *Comunión de la Virgen* (?), *San Juan Evangelista y la visión de Jerusalén* (Wallace Collection, Londres), *La visión de Dios* (The Ringling Museum, Sarasota), *La visión del Cordero* (The Ringling Museum, Sarasota) *La Caridad* (en paradero desconocido desde 1852) *La Fe* (paradero desconocido desde 1852). De ellos se hablará en las sucesivas páginas.

¹³⁵ Contrato firmado a 23 de noviembre de 1635, en un documento posterior fechado a 25 de junio de 1636, se confirmaba parte del pago por los trabajos que hasta la fecha se habían realizado. Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002(a), p. 219-220 y 227. 160. “Obligación de Alonso Cano para realizar el retablo de San Juan Evangelista en el convento de Santa Paula de Sevilla. [...] y es condición que se ha de pintar en diez espacios o tableros que hay para la pintura con la puerta del sagrario las historias o figuras que acordaren las dichas señoras monjas dejando a discreción del pintor el modo de historiarlas y poner las figuras sabida la determinación y gusto de los dueños [...]”.

¹³⁶ Jeannine Baticle en 1979, tras la reaparición de este lienzo y de su compañero, *San Juan Evangelista*, llevó a cabo la reconstrucción del retablo original de Santa Paula, estableciendo la ubicación hipotética de cada pintura de forma factible y coherente. Véase: Jeannine Baticle “Deux tableaux d’Alonso Cano: Essai de reconstitution d’un Retable en *Revue du Louvre*, nº 2, París, 1979, p.127.

¹³⁷ Ponz, *op.cit.*, 1789, 2ª ed. p.121. Ceán Bermúdez, *op.cit.*, 1800, p. 217-218.

¹³⁸ Redel Gamiz, siguiendo a Baticle, recoge de nuevo el episodio narrado por Doña Isabel de Molina Arquera, religiosa Jerónima, en el que puede verse como el Mariscal Soult a 31 de diciembre de 1810, se hace con 14 pinturas del Monasterio por la irrisoria suma de 80 pesos. Enrique Redel Gamiz, *Peripecias del Patrimonio Artístico Andaluz*, 2006, p.115.

resto de lienzos que conformaban el retablo, pasaron así, a formar parte de la numerosa colección artística que llegó a reunir este general francés a raíz de la invasión napoleónica. Tras su muerte en 1851, sus herederos pusieron a la venta esta importante colección. Es en este momento, en el que veremos por última vez reunido al completo, el grupo de pinturas que un día salieron de Santa Paula¹³⁹. En la subasta que fue celebrada en mayo de 1852, la obra fue adquirida por el II Duque de Galiera, Raffaele de Ferrari por 2.100 francos ¹⁴⁰, en esta familia se conservará la obra hasta 1888¹⁴¹. A partir de esta fecha, se pierde la pista de esta pintura y de su compañera el *San Juan Evangelista*, hasta que 1976 reaparecen ambas en el mercado de arte holandés para ser adquiridas por el neoyorquino Frederick Mont por la suma de 68.000 francos suizos. En este mismo año la obra pasa a Pierre Rosenberg quien venderá el lienzo un año después al Museo del Louvre, institución en la que actualmente se conserva la pintura¹⁴².

La autoría de la obra a día de hoy esta clara, la técnica y la evidente relación con el resto de pinturas del retablo lo confirma. No obstante en los años previos a su adquisición por el Museo del Louvre, esta pintura y su pareja estuvieron atribuidos al pintor Francisco Ribalta. Durante una restauración de la que hablará más adelante se descubrió la firma de Alonso Cano en el reverso del lienzo de *San Juan Evangelista*, que acabó por despejar toda duda relativa a la autoría.

Fechada en torno a 1635-1636, se caracteriza sobre todo por el marcado tratamiento naturalista de la figura. Sobresale la rotundidad del rostro maduro de Santiago, las manos y los pies, definidos con un profundo detallismo que trata de caracterizar la personalidad del retratado¹⁴³. Cano evidencia de nuevo en esta pintura, su prematuro dominio del dibujo, y su interés por el estudio anatómico, apostando por el uso de escorzos que le permiten recrear las manos y los pies desde nuevos puntos de vista. Destaca en la composición la luminosidad y la viveza de los colores empleados en las telas y túnicas que contrastan con la neutralidad del fondo de tintes ligeramente tenebristas que recuerdan a Ribera o Ribalta.

¹³⁹ *Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie de feu M. Le Maréchal- Générale Soult...*, París, 1852, nº 42-50.

¹⁴⁰ Éste adquiere a su vez otras tres obras de este mismo conjunto: *La visión de Dios*, *La visión del Cordero* y el compañero de esta pintura también en el Louvre; *San Juan Evangelista*.

¹⁴¹ En este año 1888, fallece la duquesa María de Brignole-Sale, viuda del Duque de Galiera, el hijo de estos Filippo De Ferrari, se desentiende de los bienes familiares.

¹⁴² Parte de la reconstrucción y seguimiento de la historia de esta pintura y de la de su pareja *San Juan Evangelista*, se deben al exhaustivo trabajo que llevara en su día la Dr^a Rosa M^a Moreno Rodríguez en su tesis doctoral titulada: *Las restauraciones en la colección de pinturas de la Escuela sevillana del siglo XVII del Museo del Louvre*, defendida en la Universidad de Sevilla en el 2003.

¹⁴³ Llama la atención el cuidado estudio naturalista de los dedos y uñas del pie izquierdo, así como los estudios lumínicos que recaen sobre éste. Recrea los distintos accidentes anatómicos del pie e incluso las venas.

Afortunadamente, y tal como recoge en su tesis Rosa M^a Moreno, esta obra, junto su pareja, debió de formar parte de una o varias colecciones muy cuidadas y poco accesibles, ya que el estado de conservación de éstas es muy bueno. Según un informe de M. Hours, restaurador del Louvre, años antes de su ingreso en el Museo la obra fue transpuesta a un nuevo lienzo. En años posteriores, en 1976 y según consta en los archivos de restauración del Louvre, la pintura fue restaurada en Nueva York por el prestigioso Gustav Berger¹⁴⁴. Desde entonces y según nos consta, la obra no ha sido intervenida.

Bibliografía: Ponz (1789)p.121; Ceán Bermúdez (1800) ed. 2001, p. 217-218; *Catalogue raisonné...* 1852 n^o 47 ; Baticle, J. (1979) p.123-134; Hempel Lipschutz (1961); Wethey (1982)p.6; Wethey (1983) p. 114-115; Pérez Sánchez (1999) p.101-103. Aterido Fernández (2001) p. 219-220 y 227; Fernández López (2001) p. 123; Odile, D. (2002) p.23-28 y 34; Moreno Rodríguez, R.M^a (2003)p.199-205; Bocardo, P. (2004) 241-244; Redel Gamiz (2006) p.115-116; Fernández Pardo (2007) vol.I p.226; *Catalogue des peintures...* (2013) p.67.

¹⁴⁴ Rosa M^a Moreno, *op.cit.*, 2003, p.199-205.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

CONVENTO DE SANTA PAULA. RETABLO DE SAN JUAN EVANGELISTA

OBRA AUTÉNTICA

Firmada y documentada por contrato

San Juan Evangelista exorcizando al demonio

Documentada por contrato en A.H.P.S

Firmado: Sí.[Alonso Cano]

Fechado: No. (ca.1635-36)

Óleo sobre lienzo

53,5 x 35,5 cm

Restauraciones: Sí, 1976

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nº inv: R.F. 1977-2

Museo del Louvre, París, Francia



Esta pintura hacía en origen pareja con la anterior. Siguiendo a Jeannine Baticle, se situaba en la parte inferior derecha del retablo dedicado a San Juan Evangelista, que Cano realizara para la iglesia del sevillano Convento del Santa Paula¹⁴⁵. La trayectoria de esta pintura ha estado siempre ligada a la de su compañera, de manera que el recorrido descrito anteriormente a propósito de su pareja, *Santiago el Mayor*, es igual de válido para ésta que nos ocupa¹⁴⁶. Hoy en día ambas las encontramos expuestas en una de las salas dedicadas a la pintura barroca española del Museo del Louvre.

Datada al igual que el resto de pinturas que conformaron primitivamente el retablo de Santa Paula, entre 1635 y 1636. Se confirmó su autoría en 1977 cuando fue descubierta en el reverso del soporte original la firma autógrafa de Alonso Cano. La pintura que había sido adquirida por F. Mont como obra de la escuela española y que posteriormente había sido asignada a los pinceles de Ribalta, fue restablecida de esta manera al catálogo del Granadino¹⁴⁷.

Esta escena protagonizada por San Juan Evangelista con el cáliz y la serpiente, se caracteriza al igual que su pareja por el marcado naturalismo que venimos viendo ya, en algunas de las obras realizadas en estos primeros años de la producción de Cano. De mayor belleza y finura que la anterior destaca en la composición el estudio lumínico y la riqueza de matices de éste.

¹⁴⁵ Jeannine Baticle, *op.cit.*, 1979, p.127.

¹⁴⁶ Según parece, esta pintura de *San Juan Evangelista* ha sido generalmente más estimada que *Santiago el Mayor*. En la venta del Masical Soult acontecida en 1852, se pagaron 700 francos más por ésta que por su pareja. Véase: *Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie de feu M. Le Maréchal- Générale Soult...*, París, 1852, nº 46-47.

¹⁴⁷ Rosa Mª Moreno Rodríguez, *op.cit.*, 2003; p. 200.

La luz entra en la escena por el lado izquierdo de forma ligeramente frontal, creando importantes contrastes, que se acentúan en la blancura de la túnica del San Juan.

El estado de conservación de la pintura es muy bueno. A diferencia de su pareja, antiguamente ésta fue reentelada y no traspuesta, lo que ha posibilitado el acceso al lienzo original, soporte sobre el cual en su día fue descubierta la firma de Cano. Según los informes de restauración que se conservan en el Museo del Louvre y que conocemos gracias a la mencionada tesis de la Dra. Rosa M^a Moreno, se sabe que un año antes de su ingreso en el museo parisino, la obra fue intervenida en el Berger Art Conservation de Nueva York, desde entonces no se registran cambios relevantes. Esta pintura como su compañera ha sido sometida a diferentes estudios técnicos de carácter no destructivos, de cuyos resultados se hablará más adelante.

Bibliografía: Ponz (1789)p.121; Ceán Bermúdez (1800) ed. 2001, p. 217-218; *Catalogue raisonné...* 1852 n^o 47; Baticle, J. (1979) p.123-134; Hempel Lipschutz (1961); Wethey (1982)p.6; Wethey (1983) p. 114-115; Pérez Sánchez (1999) p.101-103. Aterido Fernández (2001) p. 219-220 y 227; Fernández López (2001) p. 123; Odile, D. (2002) p.23-28 y 34; Moreno Rodríguez, R.M^a (2003)p.199-205; Bocardo, P. (2004) 241-244; Redel Gamiz (2006) p.115-116; Fernández Pardo (2007) vol.I p.226; *Catalogue des peintures...* (2013) p.67.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

CONVENTO DE SANTA PAULA. RETABLO DE SAN JUAN EVANGELISTA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

San Juan Evangelista y la visión de Jerusalén

Documentada por contrato en A.H.P.S.

Fechado: No (ca.1635-37)

Óleo sobre lienzo

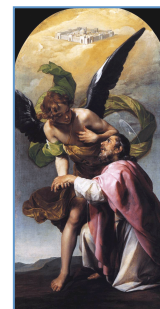
83 x 43 cm

Restauraciones: Sí

Estudios científico-técnicos: Sí, R.X.

Nº inv: P15

Wallace Collection, Londres



Procedente del mismo retablo que las dos obras anteriores, encontramos este bello lienzo que desde mediados del siglo XIX se expone en las paredes de la Wallace Collection en Londres.

Esta pintura, al igual que sus compañeras, se conservó *in situ* en el convento sevillano de Santa Paula hasta la llegada de las tropas napoleónicas a principios del siglo XIX. En ese momento, tal y como se ha venido viendo, el conjunto pasó a formar parte de la colección del Mariscal Soult donde se mantuvo conservado hasta 1952, año en el que se vende y dispersa su colección¹⁴⁸. Tras la subasta, esta obra fue adquirida por el IV Marqués de Hertford por la importante suma de 12.100 francos¹⁴⁹ y depositada en la mansión londinense *The Hertford House* que más tarde fue heredada por su hijo Richard Wallace. A la muerte de éste, su viuda lady Wallace en 1897, legó la mansión a la *British Nation* convirtiéndose así en un museo de titularidad estatal. La *Wallace Collection* se abrió por primera vez al público en junio de 1900¹⁵⁰.

El lienzo realizado en los últimos años de Cano en Sevilla, se fecha en torno a 1635-1637, años en los que está registrada la actividad de Cano en el Convento Jerónimo¹⁵¹. La relación de esta obra con Cano es evidente, así como el hecho de que ésta, es una de las pinturas más

¹⁴⁸ Hay un dibujo de esta pintura incluido en una publicación de 1828, que la sitúa ya en la colección del Duque de Dalmacia. Ésta supone la primera mención de la obra asignada a la mano de Cano. Véase Etienne Achille Réveil, *Musée de peinture et de sculpture...* vol. II, 1828, lámina 123. Manuel Gómez Moreno, la relaciona con el retablo de Santa Paula por primera vez en 1926. Gómez Moreno, *op.cit.*, 1926,p.16.

¹⁴⁹ Llama la atención el remate alcanzado por ésta pintura, sólo superado por siete obras de Murillo, todas ellas de dimensiones notablemente mayores. Esto hace pensar en la alta consideración que debió tener ya, este lienzo en esos años. Véase, Ilse Hempel Lipschutz, *op.cit.*, 1988, p.362-364, para ver el resto de remates.

¹⁵⁰ <http://www.wallacecollection.org/thecollection/historyofthecollection/hertfordhousethebuilding/history> [Consultado el 28 de mayo de 2014.]

¹⁵¹ Véase nota 135.

bellas salidas de la mano del Racionero. Destaca a primera vista la luminosidad de la paleta, que como puede comprobarse empezaba a vislumbrarse ya, en las dos pinturas anteriores. En esta ocasión abandona totalmente el tenebrismo que caracterizaban sus primeras composiciones y nos muestra un claro ejemplo de la pintura colorista que comenzará a desarrollar de forma continuada en sus años madrileños. Destaca por otro lado, la elegancia de los tipos representados que ocupan prácticamente todo el espacio compositivo formando una clara diagonal, el preciso estudio anatómico y sobre todo, el delicado modelado de los volúmenes, ya sean accidentes anatómicos o pliegues de las túnicas.

El estado de conservación de la obra es excelente. La Wallace Collection realizó en su momento algunos estudios técnicos sobre la pintura que fueron publicados en 2005, de ellos hablaremos más adelante, en el apartado técnico ¹⁵².

Bibliografía: Ponz (1789)p.121; Ceán Bermúdez (1800) ed. 2001, p. 217-218; Achille Réveil (1828) vol.II, lámina 123; Catalogue raisonné... 1852 nº 43 ; Wallace collection, Catalogue (1913)p32-33 ; Gómez Moreno (1926)p.16 ; Wallace Collection Catalogue pictures and Drawings (1928)p.50; Martinez Chumillas (1948)p.74-75; Wethey (1955)p.168-169; Gaya Nuño(1958)p 122 ; Baticle, J. (1979) p.123-134; Hempel Lipschutz (1961); Wethey (1982)p.6; Wethey (1983) p. 114; Ingamells,J.(1985)p373-376; Hempel Lipschutz (1988) p.111; Bernalles Ballesteros (1996)p.93; Pérez Sánchez (1999) p.221-222; Aterido Fernández (2001) p. 219-220 y 227; Fernández López, J. (2001) p. 123; Odile, D. (2002) p.23-28 y 34; Duffy, S (2004)p.72; Redel Gamiz (2006) p.116-117; Fernández Pardo (2007) vol.I p.226.

Recursos Electrónicos:

<http://wallacelive.wallacecollection.org/eMuseumPlus?service=ExternalInterface&module=collection&objectId=64905&viewType=detailView> [Consultado el 28 de mayo de 2014.]

<http://www.wallacecollection.org/thecollection/historyofthecollection/hertfordhouse/hebuilding/history> [Consultado el 28 de mayo de 2014.]

¹⁵² La radiografía de este lienzo se incluyó en una publicación del Art Institute of Chicago a propósito del polémico *San Juan Bautista en el desierto* que este museo conserva, y que finalmente se ha asignado a Diego Velázquez (Véase apartado relativo a las obras excluidas del catálogo razonado de Alonso Cano, p. 324.). Zuccari, F. y Véliz, Z., "Saint John in the Wilderness: Observations on Technique, Style, and Authorship", The Art Institute of Chicago, vol.31, nº2, 2005, p. 34 y 35. Aprovechar también esta nota, para agradecer la atención recibida por parte de la conservadora de la Wallace Collection Lucy Davis, quien amablemente ha atendido a nuestras preguntas sobre el estado de conservación de esta obra.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

CONVENTO DE SANTA PAULA. RETABLO DE SAN JUAN EVANGELISTA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Visión del cordero

Documentada por contrato en A.H.P.S.

Fechado: No (ca.1636-38)

Óleo sobre lienzo

71 x 39 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv.: SN 345

The John and Mable Ringling Museum of Art

Sarasota, Florida, EEUU.



Procedente del retablo de San Juan Evangelista, del Convento sevillano de Santa Paula, estaba situado originalmente en el segundo cuerpo sobre el *San Juan Evangelista y la visión de Jerusalén*¹⁵³. Este lienzo que ahora nos ocupa siguió la misma suerte que los anteriores hasta la venta de la colección del mariscal Soult en 1852. En este año, esta pintura junto a otras tres; su pareja la *Visión de Dios* y los otros dos pequeños lienzos conservados en Louvre, fueron adquiridos por el II duque de Galliera, Rafaele de Ferrari¹⁵⁴. Posteriormente, tras la disolución final de la colección de éste aristócrata genovés, desconocemos a que manos pudieron pasar tanto ésta como su compañera¹⁵⁵, ya que el siguiente dato que se tiene la sitúa hacia 1925 en la mansión del empresario estadounidense John Ringling¹⁵⁶. Tras el fallecimiento de éste en 1936, su residencia y museo fue legado al estado de Florida bajo el nombre *The John and Mable Ringling Museum of Art*. En esta institución se exponen y conservan estas dos pinturas desde entonces.

En cuanto al periodo de ejecución no hay dudas, se data a finales de su etapa sevillana al igual que el resto de pinturas procedentes de este retablo, en torno a 1636-1638. En este caso se amplía un año más el rango de fechas, ya que se ha planteado la posibilidad de que Juan del

¹⁵³ Jeannine Baticle, *op.cit.*, 1979, p.127y 130. Anteriormente y tal y como señala la autora, esta obra al igual que su compañera y *La visión de San Juan* en la *Wallace Collection*, habían sido ya identificadas por Manuel Gómez Moreno como procedentes de este retablo en Gómez-Moreno .M., , *op.cit.*, 1926, p.16.

¹⁵⁴ La obra es adquirida por 2.550 Francos. *Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie de feu M. Le Maréchal-Général Soult...*, París, 1852, nº 44. Por otro lado, esta pintura aparece recogida dentro de la colección del duque de Dalmacia en el catálogo de pinturas grabadas de Réveil, Véase; Achille Réveil (1828) vol. III, lámina 196.

¹⁵⁵ La colección del II duque de Galliera, la hereda su mujer tras la muerte de éste en 1876. A la muerte de ésta, la colección se vende y dispersa. Véase nota 141.

¹⁵⁶ John Ringling y su mujer Mable tras su matrimonio en 1905 empiezan a adquirir obras regularmente en Europa. En 1924 comienzan las obras de su mansión de Sarasota, Florida, que albergará posteriormente la colección atesorada. El museo se inaugura en 1930.

Castillo concluyera la pintura¹⁵⁷. Algunos historiadores como Harold Wethey, fueron más allá y basándose en ciertas deficiencias técnicas que pueden verse en la pintura, consideraron la obra salida de la mano del pintor sevillano y no de Cano, idea que desde aquí descartamos sin lugar a dudas¹⁵⁸. Como es evidente y ya han señalado otros autores, estas dos pinturas presentan una factura algo más floja que las que venimos viendo, no obstante la calidad del plegado de las túnicas o del tratamiento del rostro, están muy lejos de cualquiera de las obras que se conocen del mencionado artífice sevillano. En palabras del profesor Fernández López “esta manera de pintar no estaba al alcance de Juan del Castillo [...] pues nada de su estilo está en ellas”¹⁵⁹.

La escena presidida por San Juan se articula en torno a una marcada diagonal que define dos espacios, por un lado la zona inferior derecha que se corresponde con la parte terrenal y que ocupa la figura del santo, y por otro, la parte superior izquierda que corresponde con la parte celestial. Destaca la expresión abstraída del santo y la inclusión de elementos naturales que recuerdan a obras de años cercanos como es el *Retrato del príncipe Carlos* hoy en Budapest. A modo de curiosidad vemos en esta obra como se repite el tipo de halo definido con un preciso trazo blanquecino que también corona la cabeza de los santos en otros cuadros de este momento como; *Aparición de Cristo crucificado y resucitado a Santa Teresa* o el resto de representaciones de San Juan pertenecientes a éste programa iconográfico de Santa Paula¹⁶⁰. A nivel cromático, Cano se aleja una vez más del tenebrismo inicial en pro de una paleta más italiana de tonos suaves y luminosos.

La obra se encuentra en un aparente buen estado de conservación a tenor del aspecto que presentaba la pintura cuando fue expuesta en Granada, a propósito de los actos conmemorativos del IV centenario del nacimiento del artista. Desconocemos si esta obra ha sido intervenida recientemente, o si ha sido sometida a algún tipo de estudio técnico.

Bibliografía: Ponz (1789)p.121; Ceán Bermúdez (1800) ed. 2001, p. 217-218; Achille Réveil (1828) vol. III, lámina 196; *Catalogue raisonné... 1852 n° 44*; *Catalogue of painting in the John..., 1949, n°345*; Wethey (1955)p.169; Gaya Nuño (1958)p 122; Hempel Lipschutz (1961)n° 35; Baticle, J. (1979) p.123-134; Sutton,D. (1981) p. 14; Wethey (1983) p. 114-115; Janson, A.F, (1986) p.113; Bernal Ballesteros

¹⁵⁷ En 1638 Cano abandona Sevilla destino la Corte, en este momento traspasa los trabajos que faltaban por concluir a Juan del Castillo, véase; Aterido Fernández, , *op.cit.*, 2002 (a), p.240-241. Documento nº 181, 3 de enero de 1638.

¹⁵⁸ Wethey en 1955 defendía que ésta obra y su pareja; *Visión de Dios*, había sido realizada por Juan del Castillo siguiendo un dibujo previo de Alonso Cano. Wethey; *op.cit.*, 1955, p. 169.

¹⁵⁹ José Fernández López, en *Alonso Cano Espiritualidad y Modernidad artística*, 2001, p.124.

¹⁶⁰ Véase: *San Juan Evangelista*, Museo del Louvre o *San Juan y la visión de Jerusalén*, Wallace Collection.

(1996)p.96; Pérez Sánchez (1999) p.106; Aterido Fernández (2001) p. 219-220 y 240-241; Fernández López, J. (2001) p. 124, Odile, D. (2002) p.33; Merling, M. (2002) p.8-15,94; Bocardo, P.(2004) 241-244; Redel Gamiz (2006) p.119; Fernández Pardo (2007) vol.I, p.226.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

CONVENTO DE SANTA PAULA. RETABLO DE SAN JUAN EVANGELISTA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Visión de Dios

Documentada por contrato en A.H.P.S.

Fechado: No (ca.1636-38)

Óleo sobre lienzo

71 x 39 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: SN 344

The John and Mable Ringling Museum of Art

Sarasota, Florida, EEUU.



Pareja de la anterior, se situaba también en el segundo cuerpo del retablo dedicado a San Juan Evangelista de la iglesia del Convento de Santa Paula, en Sevilla. Esta pintura no presenta grandes novedades con respecto a la anterior, ya que ambas han seguido la misma trayectoria histórica, yendo a parar finalmente al Museo de Arte de Sarasota, comúnmente conocido como The Ringling Museum, en el estado de Florida, EEUU¹⁶¹.

Realizada posiblemente en los últimos años del periodo sevillano de Cano, presenta una factura más ligera que el resto de pinturas que conformaban inicialmente el mencionado retablo. En comparación con el *San Juan Evangelista y la visión de Jerusalén*, se aprecia un modelado más débil y menos trabajado del rostro, se pierde parte de la riqueza en matices cromáticos que veíamos en las túnicas y paños del lienzo de la Wallace Collection o de las dos pequeñas obras conservadas en el Louvre. No obstante, la mano de Cano es evidente. A diferencia de *La visión del Cordero*, ésta prescinde de los elementos vegetales en favor de un espacio abierto donde se intuye una ciudad y una montaña, existe una gradación tonal que recuerda ya a los maestros venecianos que estudiará a fondo en la Corte ¹⁶².

Desconocemos el estado de conservación de ésta pintura, aunque todo apunta a que éste es bueno.

¹⁶¹ Para más información sobre sus avatares históricos véase su pareja *La visión del Cordero*. Mencionar a propósito de esta cita, que esta pintura se vende en la subasta del Duque de Dalmacia por 3700 FR, 1150 francos más que su compañera. También señalar, que ésta pintura fue mencionada en el *Museum of paintings* de Revéil de 1828, pero no se incluyó su grabado.

¹⁶² Es interesante el estudio de perspectiva que hace del paisaje. Cano tiene en cuenta el punto de vista bajo desde el que serían vistas en origen las pinturas y eleva la línea de tierra.

Bibliografía: Ponz (1789)p.121; Ceán Bermúdez (1800) ed. 2001, p. 217-218; Achille Réveil (1828) vol. III, p.196; *Catalogue raisonné... 1852 n^o 44* ; *Catalogue of painting in the John..., 1949, n^o345* ; Wethey (1955)p.169 ; Gaya Nuño (1958)p 122 ; Hempel Lipschutz (1961) n^o36; Baticle, J. (1979) p.123-134; Sutton,D. (1981) p. 14; Wethey (1983) p. 114-115; Janson, A.F, (1986) p.113; Bernales Ballesteros (1996)p.96; Pérez Sánchez (1999) p.106; Aterido Fernández (2001) p. 219-220 y 240-241; Fernández López, J. (2001) p. 124, Odile, D. (2002) p.33; Merling, M. (2002) p.8-15,94; Bocardo, P.(2004) 241-244; Redel Gamiz (2006) p.119; Fernández Pardo (2007) vol.I p.226.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA Documentada

El milagro del pozo

Documentada por testimonio de la época (1659)

Fechado: No (ca.1640)

Óleo sobre lienzo

216 x 149 cm

Restauraciones: Sí, 1987

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: P02806

Museo Nacional del Prado, Madrid



Realizada posiblemente por encargo de la reina Isabel de Borbón, estuvo en origen situada en el ático del retablo mayor de la iglesia de Santa M^a de la Almudena, donde fue descrita y alabada por numerosos viajeros y tratadistas de los siglos XVII y XVIII¹⁶³. Esta obra que permaneció en este templo madrileño hasta la destrucción del mismo en 1868, fue trasladada posteriormente al Convento del Santísimo Sacramento regentado por monjas Bernardas, comunidad religiosa que tuvo la obra entre sus bienes, hasta el ingreso de ésta en el Museo del Prado en 1941¹⁶⁴.

Esta pintura, cuya autoría queda autenticada por los diversos testimonios que recogen la misma, debió ser realizada en Madrid tal y como dio a conocer Javier Portús¹⁶⁵, poco antes de 1640 de acuerdo a la reseña de Vera Tassis de 1692¹⁶⁶.

La mayor parte de los autores que han comentado esta pintura, han hecho referencia a lo novedoso de la misma dentro de la producción de Cano, y más teniendo en cuenta la fecha relativamente temprana en la que fue concebida; 1640, apenas dos años después de su llegada a la Corte. Se ha señalado la posible influencia que tanto Velázquez como los pintores italianos, a los que conoció mediante las restauraciones que acometió en Palacio del Buen Retiro, pudieron ejercer sobre Cano a la hora de enfrentarse a esta pintura. La soltura y ligereza de pinceladas que se aprecia en este lienzo, es algo inédito hasta la fecha en sus

¹⁶³ Como Díaz de Valle (1659), Jusepe Martínez (1673), Vera Tassis (1692), Palomino (1724), Ponz (1793) o Ceán (1800) entre otros.

¹⁶⁴ *Catálogo del Museo del Prado*, 1942, p.107, nº 2806.

¹⁶⁵ Javier Portús siguiendo a Gabriele Freiwald-Korth. Portús, "Alonso Cano: la creación de una leyenda" en *Veintitrés biografías de pintores*. Madrid, Mondadori, 1992, pp. 333.

¹⁶⁶ Juan de Vera Tassis y Villaroel, *Historia de la Sagrada Imagen de Nuestra Señora de la Almudena*, tomo II, 1692, p.317. "[...] En 1640, la Señora Reyna Doña Isabel le hizo poner en el remate del Retablo que a sus Reales expensas se labró, siendo la pintura delineada por el Scientifico ingenio del Lc. Alonso Cano, por cuya razón entrañamos que, pudiéndole auer visto, si no vio Quintana el lienço antiguo, afirmase que de pocos años a esta parte seauia puesto sobre la Capilla [...]"

obras¹⁶⁷. La riqueza y variedad cromática es otro aspecto que no pasa de largo al contemplar esta pintura, pese al visible deterioro de la misma, los rojos, verdes, ocre, amarillos o tierras que se agolpan especialmente en la zona compuesta por las mujeres, los niños y el brocal, dejan aún entrever algún resquicio de lo que en origen esta pintura pudo ser.

El estado de conservación de la pintura es estable pero no bueno. Las numerosas intervenciones, manipulaciones y transformaciones que ha sufrido la obra durante años, han hecho que las alabanzas y críticas positivas que generaba la pintura en el siglo XVII y XVIII, hayan ido en decremento hasta hacerse inexistentes. Antonio Ponz, en 1776, dejaba ya constancia de una nefasta restauración que él describió de la siguiente manera: “un extranjero tunante, que se decía limpiador, y restaurador de pinturas, la refregó de tal manera no hace muchos años, que quitándole la flor del colorido, la echó a perder”¹⁶⁸. A esta intervención, se suman otras manipulaciones que incluyen recortes y cambios de formato, barridos y repintes que han eliminado por completo partes originales de la composición como ocurre el rostro del niño salvado del pozo¹⁶⁹. Desde su entrada en el Museo del Prado, y hasta donde nosotros conocemos, se ha realizado una única intervención que data de 1987. Con ésta se trató de devolver la estabilidad a la pintura mediante el reentelado del lienzo, el sentado de la película pictórica y la eliminación de repintes y barnices que estaban visiblemente alterados¹⁷⁰.

Bibliografía: Díaz de Valle (1659)p.334; Jusepe Martínez (1673) ed. 1988 p.193; Vera Tassis (1692) vol.II, p. 311; Palomino (1742) p.120; Ponz (1793) t. III, p. 151-152; Ceán (1800) p.219; Catálogo del Museo del Prado, 1942, p.107; Martínez Chumillas (1948) p.88; Lafuente Ferrari (1953) p.330; Wethey (1955)p.53-54 y (1958) p.20 y 34; III Centenario de Alonso Cano (1969) p.14,107, 340; Catálogo del Museo del Prado, 1972, p.114; Wethey (1983) p. 137; Arte y devoción... (1990) p. 94; Portús Pérez, J. (1992)p.333-334; Álvarez Lopera (2001) p. 263-264; Portús Pérez (2001)p.128-129; Cruz Valdovinos (2002)p.77; García López, D. (2008) p.177; Guía del Museo del Prado (2008)p. 96; (S.A.C Museo del Prado consultado el 29/05/2012)

¹⁶⁷ Venimos viendo hasta el momento como la linealidad de los contornos es una constante en la mayor parte de las obras realizadas en Sevilla o incluso en sus primeros años madrileños. Véase por ejemplo, cualquiera de las obras realizadas para el retablo sevillano de San Juan Evangelista en Santa Paula o los cuadros del Museo del Prado: *Rey de España o Reyes Godos*.

¹⁶⁸ Antonio Ponz, *op. cit.*, t. V, 1776,p.158-159.

¹⁶⁹ Existe una estampa que representa a Carlos II con su madre Mariana de Austria delante del retablo mayor de la desaparecida iglesia de la Almudena, donde se ve que el formato de éste lienzo del Milagro del Pozo, era claramente cuadrangular y no rectangular como se conoce ahora. Se aprecia como la pintura ha sido recortada tanto en su parte inferior, como en su margen derecho. La estampa fue publicada en: *Arte y devoción: estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas, Madrid* : Ayuntamiento de Madrid, Área de Cultura, 1990.p.94. Álvarez Lopera, recoge también este dato en la ficha que hace sobre la obra para el catálogo de exposición *Alonso Cano, Espiritualidad y Modernidad artística*, Madrid, p.264.

¹⁷⁰ Agradecemos a Feli Martínez, responsable de documentación del Museo del Prado, su atención durante las consultas al archivo de restauración y el que nos haya facilitado ciertos datos sobre esta obra. Según recoge el S.A.C del Museo del Prado, en este último año (2014) se ha sometido la obra a algún tipo de tratamiento conservativo, aunque estudiando la obra *in situ* no se observan grandes cambios.

Recursos electrónicos: De la Morena, A. La antigua iglesia parroquial de San María de la Almudena, de Madrid (ON LINE) (Consultado el 2 de febrero de 2011)
<http://www.ofsrgb2.com.ar/formacion/Sitioinfo/Doc/pdf/Documentos%20pdf/Varios/Antigua%20Iglesia%20de%20la%20Almudena..PDF>

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA Documentada por carta de pago

Rey de España

Documentada por carta de pago en A.G.P.

Fechado: No (ca. 1641)

Óleo sobre lienzo

165 x 125 cm

Restauraciones: Sí, 1968 y 1994

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: P00632

Museo del Prado, Madrid



Realizado para el desaparecido Alcázar de Madrid, formaría parte en origen, junto con su otra mitad perdida, de la serie de dieciséis retratos dobles de Reyes sedentes; asturianos, leoneses y castellanos, que fueron realizados para decorar las paredes de la Alcoba Real, también llamada Pieza de las Furias¹⁷¹. La estancia de esta pintura en el mencionado dormitorio debió de ser más bien breve, ya que en el inventario de pinturas de 1686 publicado por Yves Bottineau, esta obra se describía ya sin su pareja en uno de los tránsitos del pasadizo de la Encarnación, frente al Consejo de Hacienda¹⁷². Pocos años después, la obra se cita en la misma ubicación en la testamentaria de Carlos II¹⁷³. Tras el fatal incendio del Alcázar que arrasó con gran parte de las pinturas reales en 1734, la obra se describe entre los cuadros salvados del mismo, en las Casas Arzobispales que habían sido habilitadas como taller de restauración¹⁷⁴. Con la construcción del nuevo Palacio real las obras se repartieron entre el nuevo edificio y el Palacio del Buen Retiro. En el caso de esta pintura, no sabemos con seguridad donde fue a parar. La obra vuelve a registrarse en 1819, año en el que se inaugura al público el Real Museo de Pintura y Escultura, que daría lugar años más tarde, al que hoy se conoce como Museo Nacional del Prado¹⁷⁵. Este lienzo que actualmente no se expone en sus salas, se conserva allí desde entonces¹⁷⁶.

¹⁷¹ Ángel Aterido Fernández, "Alonso Cano y la Alcoba de su majestad: La serie regia de Alcázar de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, nº 38, 2002, p.10.[2002 b]

¹⁷² Yves Bottineau, « L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIII^e siècle », *Bulletin Hispanique*, LX (1958), p.54. "Retrato de un Rey que parece de Aragón con la espada desnuda levantada en la mano".

¹⁷³ *Inventarios reales, testamentaria de Carlos II, 1701-1703*, Ed. Museo del Prado, Madrid, 1975, p. 91. "Prosiguen las pinturas Colgadas en los tránsitos frente al Consejo de hacienda. [...] nº 740. Yttem Ottro rettatto de Vn Rey que parece de Aragon con la espada desnuda leuanttada en la mano de el mismo tamaño que el anteccedente [dos Uaras y media de alto y Uara Y terçia de ancho] Sin marco no Se taso por dicha razón [ser de persona Real].

¹⁷⁴ Ángel Aterido hace referencia al documento original que recoge la pinturas salvadas del incendio del Alcázar, conservado en el Archivo General del Palacio real de Madrid (A.G.P). v. Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002(a), p.526-527, doc. 520 y 525.

¹⁷⁵ *Catálogo de los cuadros de Escuela Española que existen en el real Museo del Prado*, 1819, p.6. nº65. *Un Rey Godo sentado: por Alonso Cano*

¹⁷⁶ *Catálogo de los cuadros...*, 1821, p.6, nº58; y siguientes: 1858, p.55, nº90; 1872, p.356, nº 672; y sucesivos.

La autoría de la obra hoy está clara, los diferentes documentos que con los años han visto la luz, entre ellos el relativo a su contrato¹⁷⁷, han autenticado una autoría sobre la que se llegaron a plantear dudas¹⁷⁸. Por otro lado, gracias a los documentos relativos a los cobros por las obras, localizados en 1970 por José M^a Azcárate, se ha podido fechar la obra en 1641¹⁷⁹.

Es evidente que los documentos encontrados han sido esclarecedores a la hora de autenticar esta pintura, no obstante, tanto la técnica como el estilo de la misma, ya delataban la mano de un Cano próximo a su llegada a la corte. La rotundidad de los volúmenes y la vigorosidad del retratado recuerdan a las últimas obras del Granadino en Sevilla, como el *Santiago* o el *San Juan Evangelista* del Louvre. Ahora la pintura es mucho más luminosa y los tintes tenebristas que sugerían éstas, han desaparecido. El colorido de las túnicas es claramente madrileño y la influencia de los pintores venecianos, se hace eco en ellas. Como se ha comentado en repetidas ocasiones, el retratado fue concebido para ser visto desde la distancia y a cierta altura, lo que explica el distorsionado enfoque de la perspectiva del mismo.

En cuanto a las posibles fuentes que podrían haber inspirado a Cano, Wetthey relacionó en 1966 esta figura, con una imagen de Carlos V pintada por Rubens en 1635 que formaba parte del llamado “Arco triunfal de Felipe”, obra que granadino pudo conocer a través de un grabado realizado por Theodor van Thulden¹⁸⁰.

Desconocemos de primera mano el estado de conservación de la obra. Como ya se ha comentado, se tiene la certeza de que en este lienzo había representados en origen dos figuras, de las cuales, y por causas que desconocemos, sólo una ha llegado hasta nosotros. Se sabe también que la obra fue intervenida tras el incendio de 1734, ya que se registra su presencia entre los cuadros que estaban siendo restaurados por el pintor de cámara Andrés Calleja¹⁸¹. Desde que fue integrada al Museo del Prado, se conocen varias intervenciones que datan de 1968 y 1994.

¹⁷⁷ Ángel Aterido, *op.cit.*, 2002 (a), p.256-257, doc.204.

¹⁷⁸ La profesora Caturla a mediados de siglo XX, llegó a sugerir ante la ausencia de pruebas documentales, que tanto ésta como su compañera Reyes Godos, podrían ser obras de Jusepe Leonardo y no de Cano. M^a Luisa Caturla, “Los retratos de reyes en el salón dorado”, *Archivo Español de Arte*, n^o XX, 1947, p.1-10.

¹⁷⁹ J.M. De Azcárate, “Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII”, *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, VI (1970), pp. 43-61.

¹⁸⁰ Harold Wetthey, *op.cit.*, 1986, p. 146. En esta publicación hace referencia a otra anterior de 1966, en la que da a conocer de forma inédita la relación entre la obra de Cano y la composición de Rubens. Para más información remitase: H. Wetthey y A. Sunderland Wetthey, “Herrera Barnuevo and his Chapel in the Descalzas Reales”, *The Art Bulletin*, 1966, p. 19.

¹⁸¹ Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002 (b) p.23.

Bibliografía: Palomino (1724) ed. 1742p. 577; Ponz (1787) ed. 1793;t. VI, p.56; *Catálogos del Museo del Prado* (1819)p.6, (1821)p.6, (1858)p.90, (1872)p.364; ss.; Madrazo, P. (1879)p.37-39; Tormo (1917)p.134-135; Caturla, M.L. (1947)p. 1-10; Martínez Chumillas (1948) p.90-91;Wethey (1955)p. 173-174; Botinneau, Y. (1956-1958), p.461; Azcárate, J.M (1970)p.43-61 ;*Inventario Carlos II*, t.I (1975)p.91nº740; Wethey(1983)p. 146; Aterido Fernández (2001)p.267-268; Aterido Fernández (a 2002) doc. 204, 520, 525; Aterido Fernández (b 2002), p. 9-36; Cruz Valdovinos (2002)p. 75-76. S.A.C Museo del Prado (Consultado el 29/05/2013)

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA
Documentada en inventario

Sancho I y Ramiro III

Dos reyes de España

Documentada en inventario de 1686

Fechado: No (ca.1641)

Óleo sobre lienzo

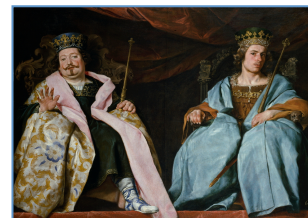
165 x 227cm

Restauraciones: Sí, 1968, 1994 y 2001

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: P00333

Museo del Prado, Madrid



Se conserva este lienzo junto al anterior, *Rey de España*, en los depósitos del Museo del Prado. Fue realizada también, para decorar la Alcoba Real y no el Salón Dorado, como se creía en un principio¹⁸². La obra se registra apenas 45 años después de su ejecución, en un inventario de 1686 fuera de su emplazamiento original, en los “*tránsitos angostos del pasadizo de la Encarnación, sobre la Casa del Tesoro*”¹⁸³. En esta misma ubicación se menciona algunos años después en la Testamentaria del Rey Carlos II¹⁸⁴, o en la publicación de Palomino, quien seguía a Díaz del Valle¹⁸⁵. Tras el incendio de 1734, esta pareja de reyes corrió la misma suerte que el Rey solitario antes descrito y se salvó de las llamas¹⁸⁶. Pasó a su vez por el taller de restauración provisional que se montó en las Casas arzobispales, para posteriormente ser trasladado al palacio del Buen Retiro, donde se registró ya en el inventario realizado a la muerte de Carlos III, correctamente atribuido a los pinceles de Cano¹⁸⁷. Esta pintura entra en el Museo del Prado en el mismo año de su inauguración en 1819. A partir de este momento y hasta nuestros días, la encontramos inventariada en los diferentes catálogos que se han hecho sobre el acervo del Museo¹⁸⁸.

La autenticidad de la pintura hoy queda comprobada, tal y como se ha visto a propósito de su compañera.

¹⁸² Caturla, M. L. *op.cit.*, 1947, p.1

¹⁸³ Yves Bottineau, *op.cit.*, 1958, p.58.

¹⁸⁴ *Inventarios reales, testamentaria de Carlos II, 1701-1703*, ed. 1975, p.102, nº 840. “Yttem dos lienzos de a dos Varas y quarta de largo y Vara y media de alto en el Uno de los rettattos de el Señor emperador Carlos quintto y Phelipe Segundo y en el otro de ottros dos Reyes de españa ambos lienzos de mano de ALonssso Cano y sin marcos no se tasaron por personas Reales”.

¹⁸⁵ Palomino, *op.cit.*, 1724, ed. 1742 p. 577 y Sánchez Cantón citando Díaz del Valle en; *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, Madrid, 1933, II, pp. 323-393.

¹⁸⁶ Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002 (a), p.526-527, doc. 520 y 525

¹⁸⁷ *Inventarios Reales Carlos III (1789-1790)* nº 630- «630. Otra de Alonso Cano, con el retrato de dos Reyes Godos de España, sentados: de dos varas de alto, y dos y tres quartas de ancho. 7.000 rs.». Actualmente en el anverso del lienzo puede verse esta numeración en blanco.

¹⁸⁸ *Catálogo de los cuadros...Museo del Prado*, 1819, p.17. nº95; (1821)p.17, nº242, nº90; (1872) p.365 y sucesivos.

En 1970, José M^a Azcárate dio a conocer unos documentos relativos al pago de los lienzos, que en años relativamente recientes ha llevado al historiador Ángel Aterido a publicar un revelador artículo en el que se ha despejado toda duda sobre la autoría y procedencia de estos cuadros¹⁸⁹. A partir de estos documentos se ha conocido también que el lienzo fue realizado en 1641.

La técnica de la pintura revela su relación con estos primeros años de Cano en la Corte. La visible influencia del colorido veneciano, se hace patente en las vestiduras de los dos retratados, que por sus rasgos fisonómicos se han identificado como Sancho I y Ramiro III. Visible es también la herencia flamenca en el gusto por el detalle y en el minucioso estudio de los diferentes complementos que esta pareja porta, como las coronas o los cetros. Al mismo tiempo el cortinaje rojizo que hace de telón de fondo en la escena, recuerda a pintores como Rubens o Van Dyck. Destaca por otra parte el naturalismo de los rostros y el magistral estudio de las manos, especialmente de la mano escorzada de Sancho I, que recuerda claramente al lienzo del *Santiago Mayor*, conservado en el Louvre.

Al igual que ocurría con su compañera, nada se sabe sobre su actual estado de conservación. La obra debido a los diferentes acontecimientos sufridos, ha sido recortada por todo su perímetro y actualmente presenta unas medidas inferiores a las que tuvo en origen¹⁹⁰. Ha sido intervenida en distintas ocasiones, la primera que se conoce data de 1734, tras el incendio del Alcázar de Madrid. Tras su ingreso en el Museo del Prado, se ha intervenido tres veces más; en 1968, 1994 y 2001.

Bibliografía: Palomino (1724) ed. 1742,p.577; Ponz (1787) ed. 1793;t. VI, p.56; *Catálogos del Museo del Prado* (1819)p.17, (1821)p.17,(1872)p.365; ss.; Madrazo, P. (1879)p.37-39; Tormo (1917)p.134-135; Sánchez Cantón (1933) II, pp. 323-393.Caturla, M.L. (1947)p. 1-10; Martínez Chumillas (1948) p.90-91;Wethey (1955)p.173-174; Botinneau, Y. (1956-1958), p.461; Azcárate, J.M (1970)p.43-61 ;*Inventario Carlos II*, t.I (1975)p.102nº840; *Inventario de Carlos III* (1988) t.II.p.455; Wethey(1983)p. 146; Aterido Fernández (2001)p.268-269; Aterido Fernández (2002)a, doc. 204, 520; Aterido Fernández (2002)b, p. 9-36; Cruz Valdovinos (2002)p. 75-76. S.A.C Museo del Prado (Consultado el 29/05/2013)

¹⁸⁹ Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002 (b) , p.9-36.

¹⁹⁰ Tal y como puede verse en las descripciones de 1747, el lienzo se describe como: “154. Un retrato de los Reyes Católicos; originales de Alonso Cano, de tres varas y quarta de largo, y dos de cayda”. En la testamentaria de Carlos III, de 1789-1794, éste mismo se describe ya como: “630. Otra de Alonso Cano, con el retrato de dos Reyes Godos de España, sentados: de dos varas de alto, y dos y tres quartas de ancho. 7.000 rs” Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002 (b), p.23 y 24.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA Documentada por testimonio de la época

Cristo de la Humildad

Documentada por testimonio de 1679

Fecha: No. (ca.1640-1643)

Óleo sobre lienzo

153 x 147 cm.

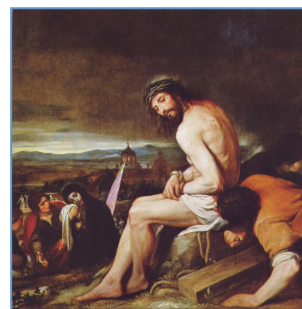
Restauraciones: Sí, 1954,2001, ca.2009

Estudios científico-técnicos: Sí. R.x.

Nº inv: ---

Capilla de la congregación del Cristo de San Ginés

Iglesia de San Ginés, Madrid



Los primeros datos que se tienen relacionan esta pintura con doña Francisca Ladrón de Guevara. La obra aparece mencionada en la memoria de bienes que se realiza en 1679 con motivo del fallecimiento de su marido don Pablo Antonio Suárez.¹⁹¹ Tres años más tarde se lleva a cabo la donación de esta pintura a la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés de Madrid colocándose así en la capilla de la misma¹⁹². En el documento que se conserva que constata esta donación, la propia donante especifica, “(...)pinttura orijinal de mano de Cano”¹⁹³. Hoy en día y pese a los diferentes avatares que ha sufrido la iglesia a lo largo de los siglos, la obra se sigue conservando allí.

Tanto Palomino, como Ponz, Ceán Bermúdez, Kreisler Padin o Martínez Chumillas entre otros, dejaron testimonio de esta obra en las diferentes descripciones del templo que cada uno hizo a su paso por el mismo.

En cuestiones de datación, las últimas investigaciones realizadas apuntan al periodo madrileño de los años previos a su marcha a Valencia como momento de ejecución de la obra¹⁹⁴. Según las aportaciones de Rodríguez Rebollo, la restauración llevada a cabo en los años previos a la celebración del IV Centenario del nacimiento del granadino, no ha hecho más que corroborar esta teoría, que acaba por fechar la obra en torno a 1640-1643¹⁹⁵. Nos

¹⁹¹ Archivo Histórico de Protocolos de Madrid, protocolo 10698, fol. 354 v. (...) “Una pintura del Santo Christo de la Vmildad sentado junto a la cruz con N(uest)ra S(eño)ra, san Juan y la Magdalena y otras fos figuras, marco labrado y dorado, bara y tres quartas de alto y dos y quarta de ancho, tassado en trcientos ducados”. [Esta información se conoce gracias a la publicación de Leticia Mº de Frutos Sastre (2003) quien lleva a cabo la investigación en el mencionado archivo.]

¹⁹² M. Kreisler Padin, *op.cit.*, 1929, p.343 y De Frutos Sastre, *op.cit.*, 2003 p. 316. Ésta última aporta de forma inédita la procedencia del documento que da a conocer la fecha de la donación a 20 de mayo de 1682. (A.H.P.M, Prot. 9819, fols.1330-1346).

¹⁹³ De Frutos Sastre, *op.cit.* p.317, nos remite al documento original conservado en [A.H.P.M., *Ibidem*, fol. 1332 r.]

¹⁹⁴ Entre otros Ayala Mallory, Pérez Sánchez, Cruz Valdovinos o Rodríguez Rebollo lo estiman en torno a 1640-43.

¹⁹⁵ Han surgido hipótesis con bastante fundamento que relacionan la edificación esbozada del fondo de la composición, con el Palacio de Loeches del Conde Duque de Olivares, lo que sitúa la fecha de ejecución en torno a

alejamos así, de la tesis defendida durante años por Wethey o Bernalles Ballesteros, quienes situaban la obra en los últimos años de su etapa sevillana.

El cuadro, de proporciones ligeramente apaisadas, destaca por la corrección del dibujo anatómico que se hace especialmente patente en el estudio de la espalda de Cristo o del bello rostro. Destaca también, el interesante uso del color de marcada influencia flamenca¹⁹⁶. Pérez Sánchez menciona a Eugenio Cajés como referente de Cano en esta obra, mientras que Rodríguez Rebollo se remite al *Ecce Homo* de Durero (1511) como posible fuente.

El cuadro ha sido intervenido en diferentes ocasiones, de la primera que se tiene noticia es de la que se lleva a cabo en 1954 con motivo de la exposición celebrada en Granada sobre el Racionero. En ésta el cuadro fue parcheado, limpiado, reintegrado y barnizado, esto último, y según comenta M^a Belén Basanta Reyes, en exceso¹⁹⁷. Años después en el 2001, con la llegada de los Actos conmemorativos del IV centenario del nacimiento del artista, la obra con signos de deterioro fue nuevamente intervenida en el IPHE, por Antonio Sánchez-Barriga¹⁹⁸. Ya en años cercanos, en torno al 2009-2010, la pintura ha sido nuevamente intervenida por un restaurador particular. Durante esta restauración, se ha recuperado el formato original de la obra, eliminado los añadidos de la parte superior y rescatado parte de la composición de los laterales del lienzo que se habían ocultado para adaptar éste al marco donde se exponía la pintura¹⁹⁹. Por otro lado, la pintura se ha reentelado y se ha procedido con una nueva limpieza. En este momento se ha vuelto a realizar una nueva toma de rayos x que han confirmado un arrepentimiento en la figura del Ecce Homo que en un principio se situaba algo más a la izquierda de la composición, también se han podido observar cambios en torno a las figuras secundarias de la Virgen y San Juan ²⁰⁰.

Bibliografía: Palomino(1742) p.121; Ponz(1793) tomo V, p.207; Kreisler Padin(1929); M. Chumillas(1948) p.102; Wethey (1983) p.119; Ayala Mallory (1984) p.347-349, J. Bernalles Ballesteros(1996) p.97; Pérez Sánchez(1999)p. 222; Ceán(ed.2001)p.220; Cruz Valdovinos(2002), p.192; Rodríguez Rebollo(2002) p.236; De Frutos Sastre(2003) p. 301-329; Msñr. J.L Montes(2009)

1640-1643. Ésto también lleva a relacionar que la obra fuera un posible encargo del Conde Duque de Olivares durante su exilio en Loeches, antes de su destierro definitivo a Toro, Zamora, en 1643.

¹⁹⁶ Tanto el color, como el impecable tratamiento anatómico recuerda a Rubens, véase por ejemplo, *Cristo con la corona de espinas* del Museo del Hermitage de San Petersburgo.

¹⁹⁷ M^a Belén Basanta Reyes, "La Parroquia de San Ginés de Madrid datos histórico-Artístico", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IX, nº17-18, 2000, p.112

¹⁹⁸ En este momento se realiza una toma de Rx de la pintura que sacan a la luz, cambios de composición en la escena que se confirman años después con una nueva toma, a propósito de una nueva intervención.

¹⁹⁹ Se han eliminado 40 cm , añadidos en la parte superior y se han recuperado unos 12 cm por cada lado del lienzo. El formato del cuadro antes de proporciones casi cuadradas, ha recuperado las mediadas originales que presentan un

²⁰⁰ Agradecer a propósito de estos datos, la desinteresada colaboración del Párroco D. José Luis Montes Toyos.

Circuncisión “boceto”

Estudio de la *Circuncisión* de Getafe

Fechado: No. (ca.1645)

Óleo sobre lienzo

27 x 20,5 cm

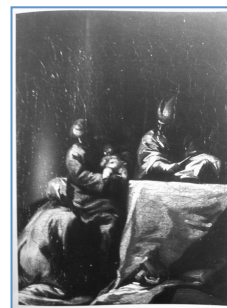
Restauraciones: Sí, 2007

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nº inv: ---

Museo Instituto Gómez-Moreno

Fundación Rodríguez Acosta, Granada



Esta obra de pequeño formato resulta ser un estudio previo del cuadro del mismo tema que preside el retablo del Santo Niño Jesús en la iglesia-catedral de Santa M^a Magdalena de Getafe. Se desconoce la procedencia de la obra anterior a la adquisición de Manuel Gómez-Moreno Martínez, quien adquiere la pintura en 1948 en una casa de antigüedades madrileña. Este historiador y coleccionista granadino mantendrá el boceto en su colección hasta su muerte en 1970. Tres años después, esta pequeña pintura junto al resto de la colección, ingresa en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada, donde hoy la encontramos expuesta en el Museo que ésta creara en honor al donante²⁰¹.

El boceto se fecha en los mismos años que la pintura de Getafe, sobre la que se conserva el contrato de ejecución fechado en 1645. La relación y analogía con la pintura de Getafe es clara, por lo que su autoría queda autenticada.

Este bello lienzo se trata principalmente de una grisalla al óleo, aunque mediante observación directa, pueden apreciarse matices azulados en la definición del rostro de San José. No se conoce otra en la producción de Cano. En ella el granadino organiza el espacio que repetirá en la obra definitiva mediante la distribución de los personajes y los elementos compositivos en el espacio pictórico. Se observa la maestría del dibujo y el preciso estudio lumínico, que define los volúmenes de manera simplificada a través de amplios planos de luz y sombra, que conforman la escena. Existen leves modificaciones en la pintura definitiva de Getafe con respecto a este primer estudio, la composición final adopta unas proporciones más alargadas con respecto al boceto, para adaptarse a la nueva perspectiva del retablo.

²⁰¹ Moya Morales y Rodríguez Acosta, *op.cit.*, 2008, p.49-50.

La obra ha sido restaurada por la Fundación Rodríguez Acosta en fechas cercanas, durante esta intervención pudo observarse, que la obra había sido reentelada con anterioridad, y que el estado de conservación de los estratos pictóricos no era del todo malo. En el transcurso de este proceso se realizaron diferentes estudios científico-técnicos que han aportado valiosa información sobre este pequeño óleo²⁰², de ellos se habla en el capítulo relativo a la técnica de Alonso Cano.

Bibliografía: Wethey (1983) p.116, nº7; Pérez Sánchez (2002) p. 133; Sánchez Mesa (2002)p.482; Moya Morales y Rodríguez Acosta (2008) p. 49-50 y 98-102.

²⁰² *Ibidem*, p.98-102.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

PINTURAS DE LOS RETABLOS COLATERALES DE LA CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID)

Parte de las pinturas que encontramos en estos dos retablos fueron realizadas *in situ* por Alonso Cano. De uno de los retablos, *Retablo del Santo Niño Jesús* se conserva en el Archivo Parroquial de Getafe el contrato de ejecución²⁰³. El contrato aparece fechado y por tanto, se puede confirmar que las pinturas de estos retablos se realizaron en 1645 tras la vuelta de su breve estancia en Valencia.

En la nave del Evangelio se encuentra el *retablo del Santo Niño Jesús* con las siguientes pinturas: *La circuncisión, Santa Ana y la Virgen, Santa Isabel con San Juanito, Santo Tomás de Aquino y San Gonzalo Amarante*. En el contrato que se conserva, se menciona también la existencia de un *Cristo Consagrando la Hostia*, que a día de hoy no se tiene localizado²⁰⁴.

En la nave de la Epístola se ubica el *retablo de la Virgen de la Paz* con las siguientes obras de su mano: *La Anunciación, San Miguel, San José y el Niño, Ecce Homo, Santo Domingo y San Agustín*.

A lo largo de la historia distintos viajeros han dejado constancia de estas pinturas a través de sus escritos. Entre las primeras y más relevantes descripciones, destacan las que hiciera Antonio Ponz en 1772²⁰⁵, o las posteriores de 1843 que publicará el escocés William Stirling a su paso por España²⁰⁶.

Las pinturas de ambos retablos se encuentran en un buen estado de conservación, algunas obras presentan un mayor deterioro que otras, pero en general, y teniendo en cuenta las distintas vicisitudes históricas a las que han sobrevivido, el estado de conservación es más

²⁰³ A.H.D.G. Libro M.O. 14, folio 172. 20 de septiembre de 1645. (Libro de Fábrica 1644-1692).

²⁰⁴ *Ibidem*.

²⁰⁵ "Las pinturas de los altares colaterales, dedicados al Niño Dios y a Nuestra Señora de la Paz son asimismo bellísimas y de expresado Cano" En: A. Ponz, *Viage por España*, 3ª Ed, 1787, Tomo I, Carta primera, p. 9-10.

²⁰⁶ "A few pictures by the same hand likewise enrich two of the side-altars of this Little-visited church; most of them are single figures of saints; The best is an Ecce Homo, painted on the door of a small tabernacle, and injured by the scratching of a Key". En: Sir William Stirling- Maxwell, *Annal of the artistics of spain*, tomo III, Londres, 1891, p.955 [online] Libro digitalizado <http://archive.org/stream/annalsartistssp01guygoog#page/n11/mode/1up>. [Unas cuantas pinturas, también de la misma mano, (Cano) enriquecen dos de los altares laterales de esta iglesia. Son pinturas de santos, aislados la mayor parte. El mejor es un Ecce Homo pintado en la puerta de un pequeño tabernáculo y estropeado por los arañazos de la llave.] "trad. a"

que aceptable²⁰⁷. Estos conjuntos se han intervenido en más de una ocasión, la primera de la que tenemos constancia se llevó a cabo entre octubre de 1954 y abril de 1957, fue realizada por restauradores del Museo del Prado²⁰⁸. Más cercanos a nuestros días en 2009 se registra una nueva intervención, que lleva a cabo una empresa de restauración madrileña. Durante esta restauración las obras se someten *in situ* a labores de limpieza²⁰⁹.

²⁰⁷ La obra que mayor degradación presenta es la tabla del *Ecce Homo*, situada en la puerta del sagrario. Ésta muestra evidentes daños en el soporte provocados por impactos, posiblemente de la propia llave de puerta. Las depresiones de la madera se localizan especialmente en las proximidades de la cerradura.

²⁰⁸ *Archivo del Museo del Prado. Libros de Restauración 1943-1988* p.15.

²⁰⁹ Agradecer al párroco de la iglesia D. Enrique Ramos, los datos aportados sobre esta última restauración.

RETABLO DEL SANTO NIÑO JESÚS Nave del Evangelio



Se conserva el contrato de ejecución de este retablo y su carta de pago. Según consta en éste, las pinturas las encarga el párroco Ángel Lope Duarte el 20 de Septiembre de 1645 y, tan sólo tres meses después, una vez finalizadas las obras, el 20 de diciembre del mismo año, se le extiende a Cano la carta de pago²¹⁰.

El retablo actualmente lo componen ocho cuadros de los cuales, según consta en el contrato, cinco son de la mano de Alonso Cano.

²¹⁰ Pilar Corella Suárez, *Catedral de Santa María Magdalena, Guía artística*, Madrid, 2003, p.43.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID) RETABLO DEL SANTO NIÑO JESÚS

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

La circuncisión

Documentada por contrato en A.H.D.G.

Fechado: No, 1645

Óleo sobre lienzo

187 x 130 cm

Restauraciones: Sí. 1657, 2009

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nºinv: ---

Iglesia catedral Santa M^a Magdalena, Getafe



En la zona central del segundo cuerpo, encontramos este lienzo que da nombre al retablo. Destaca a nivel compositivo la utilización de líneas oblicuas que le permite al granadino introducir varios personajes en un mismo espacio. Este recurso lo veremos también en obras posteriores como en las pinturas del ciclo de la Virgen de la Catedral de Granada. Esta pintura, en comparación con el resto que conforman el retablo presenta una técnica más tenebrista. El lienzo se plantea con fuertes contrastes de luces y sombras que dan protagonismo a las figuras principales. La túnica de Virgen, especialmente, y el paño blanco que cubre la mesa del altar, poseen estudiados contrastes lumínicos que confieren a estos una cierta rigidez. Resalta en la composición, el empleo de tonos brillantes en las túnicas de los personajes principales, característica que veremos en otros cuadros de Cano a partir de este periodo²¹¹.

Otro de los recursos novedosos que introduce en esta pintura, la encontramos en la figura de San José en la que ya puede intuirse la amplitud de paños a la altura de las caderas que veremos en obras posteriores, tanto en las representaciones de este personaje como en el de sus famosas Inmaculadas.

Como se ha podido ver, se conserva un pequeño boceto al óleo sobre este lienzo en la colección Gómez Moreno de Granada²¹², quizás este pequeño estudio preparatorio presenta un tenebrismo más acusado que se hace especialmente evidente por el uso de la grisalla.

²¹¹ La utilización de tonos vivos y brillantes en los ropajes de los representados, se ve también en los lienzos de este retablo: *Santa Isabel con San Juanito* o de *Santa Ana y la Virgen*.

²¹² Boceto en grisalla al óleo de 27 x 21 cm. Páginas 93-94.

Bibliografía: Ponz (1787) 3ª Ed, tomo I, p.9-10; Ceán (1800) tomo I, p.221; Stirling (1891) tomo III, p.955; De Palacio Azara (1918) p.211-214; *Centenario de Alonso Cano...* (1968) nº 20-23; Wethey (1983) p.121; Pérez Sánchez (1995) p.215-217; Sánchez González (1998); *Alonso Cano Dibujos* (2001); Rodríguez Rebollo (2001)p.727-234; De Frutos, (2003) p.314-319; Corella Suárez (2003); Blanco Mozo (2009) p.147-164; Véliz (2011)p.104.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID) RETABLO DEL SANTO NIÑO JESÚS

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Santa Ana y la Virgen

Documentada por contrato en A.H.D.G.

Fechado: No, 1645

Óleo sobre lienzo

166 x 83 cm

Restauraciones: Sí. 1657, 2009

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nºinv: ---

Iglesia catedral Santa M^a Magdalena, Getafe



El lienzo se encuentra ubicado en el primer cuerpo del retablo, calle izquierda. Representa a Santa Ana con la Virgen en brazos. Cano sitúa la línea del horizonte baja para acentuar la monumentalidad de las figuras. Al mismo tiempo, introduce un cielo azulado sin apenas matices que hacen resaltar al conjunto sobre el resto de la composición. La paleta empleada en éste y otros lienzos de este momento, resulta más brillante que la que vemos en obras de años anteriores, se aprecia ahora el influjo de los maestros venecianos que asimilara tras su estancia en la Corte.

La ejecución técnica de esta obra, junto al de su pareja, *Santa Isabel con San Juanito*, de la que se hablará a continuación, ha sido tachada por algunos autores de algo pobre y no sin razón²¹³. La rapidez con la que al parecer fueron realizadas las pinturas de este retablo, apenas tres meses, hace pensar en la más que posible colaboración del taller.

Bibliografía: Ponz (1787) 3ª Ed, tomo I, p.9-10; Ceán (1800) tomo I, p.221; Stirling (1891) tomo III, p.955; De Palacio Azara (1918) p.211-214; *Centenario de Alonso Cano...* (1968)nº 20-23; Wethey (1983) p.121; Pérez Sánchez (1995) p.215-217; Sánchez González (1998); *Alonso Cano Dibujos* (2001); Rodríguez Rebollo (2001)p.727-234; De Frutos, (2003) p.314-319; Corella Suárez (2003)p.43.

²¹³ Pilar Corella Suárez, *op.cit.*, 2003, p. 43.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID) RETABLO DEL SANTO NIÑO JESÚS

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Santa Isabel con San Juanito

Documentada por contrato en A.H.D.G.

Fechado: No, 1645

Óleo sobre lienzo

166 x 83 cm

Restauraciones: Sí. 1657, 2009

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: ---

Iglesia catedral Santa M^a Magdalena, Getafe



Pareja del anterior, se ubica en el primer cuerpo del retablo, calle de la derecha, haciendo simetría con el lienzo de *Santa Ana y la Virgen*. Comparte los mismos recursos técnicos y el uso de la misma paleta.

Sobre esta pintura Pilar Corella Suárez estima, que un dibujo existente en el Museo Nacional del Prado con el mismo nombre, catalogado con la siguiente referencia D.62 y firmado en el ángulo superior derecho a tinta “Can-”, pudiera ser un boceto previo para la realización de esta obra²¹⁴. En el dibujo a grafito, se mantiene la línea del horizonte baja y la incursión de elementos vegetales en el lado izquierdo de la composición. La mayor diferencia radica en la disposición de las figuras que en el caso del dibujo dirigen la mirada hacia la parte inferior derecha de la composición, mientras que en el lienzo de Getafe, tanto Santa Isabel como San Juanito, la giran hacia la parte derecha. En ambos casos el tratamiento de los paños y de las figuras es muy semejante.

Bibliografía: Ponz (1787) 3^o Ed, tomo I, p.9-10; Ceán (1800) tomo I, p.221; Stirling (1891) tomo III, p.955; De Palacio Azara (1918) p.211-214; *Centenario de Alonso Cano...* (1968)nº 20-23; Wethey (1983) p.121; Pérez Sánchez (1995) p.215-217; Sánchez González (1998); *Alonso Cano Dibujos* (2001); Rodríguez Rebollo (2001)p.727-234; Leticia M. De Frutos, (2003) p.314-319; Corella Suárez (2003)p.44; Véliz (2011)p.280.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 44.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID) RETABLO DEL SANTO NIÑO JESÚS

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Santo Tomás de Aquino,

Documentada por contrato en A.H.D.G.

Fechado: No, 1645

Óleo sobre lienzo

55 x 23 cm

Restauraciones: Sí. 1657, 2009

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: ---

Iglesia catedral Santa M^a Magdalena, Getafe



Se encuentra ubicada en el banco del retablo, a la izquierda del sagrario. Destaca por el individualismo del retrato y la calidad del tratamiento de manos. El hábito dominico y los atributos acentúan la personalización de cada uno. Las fuentes han alabado el dominio técnico de esta obra, al igual que de su complementaria el *Gonzalo Amarante*, este interés por la definición se debe posiblemente al hecho de que éstas pinturas estén ubicadas en una zona cercana al espectador²¹⁵.

Bibliografía: Ponz (1787) 3^o Ed, tomo I, p.9-10; Ceán (1800) tomo I, p.221; Stirling (1891) tomo III, p.955; M.D. De Palacio Azara (1918) p.211-214; *Centenario de Alonso Cano...* (1968)nº 20-23; H. Wethey (1983) p.121; Pérez Sánchez (1995) p.215-217; Sánchez González (1998); Rodríguez Rebollo (2001)p.727-234; Leticia M. De Frutos, (2003) pp.314-319; Corella Suárez (2003).

²¹⁵ Martín Sánchez González, *Iglesia Catedral Santa María Magdalena: joya de Getafe*, Madrid, 1998, p.151

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID) RETABLO DEL SANTO NIÑO JESÚS

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

San Gonzalo Amarante

Documentada por contrato en A.H.D.G

Fechado: No. 1645

Óleo sobre lienzo

55 x 23 cm

Restauraciones: Sí. 1657, 2009

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nºinv: ---

Iglesia catedral Santa M^a Magdalena, Getafe



Hace pareja con el anterior, se encuentra en el banco del retablo a la derecha del sagrario. Se da una interrelación entre los dos santos que aparecen dispuestos simétricamente a ambos lados del sagrario. El tratamiento del rostro al igual que en el anterior es individualizado, y presenta un gran detallismo. Comparte las mismas características técnicas que el anterior. Ambas giran sus rostro hacia el sagrario, donde según se cita en el contrato, había un *Cristo consagrando la sagrada forma*, hoy en paradero desconocido.

Existe un dibujo firmado por Cano en la Academia de San Fernando (N^º Inv. 2117) que se viene relacionando con esta pintura, los trazos esbozan brevemente la figura del santo, que presenta cambios notables con respecto al lienzo de Getafe²¹⁶.

Bibliografía: Ponz (1787) 3^º Ed, tomo I, p.9-10; Ceán (1800) tomo I, p.221; Stirling (1891) tomo III, p.955; De Palacio Azara (1918) p.211-214; *Centenario de Alonso Cano...* (1968)n^º 20-23; H. Wethey (1983) p.121; Pérez Sánchez (1995) p.215-217; Sánchez González (1998); *Alonso Cano Dibujos* (2001); Rodríguez Rebollo (2001)p.727-234; De Frutos, (2003) pp.314-319; Corella Suárez (2003); Blanco Mozo (2009); Véliz (2011)p.308.

²¹⁶ Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, 308-309. CAT.56.

RETABLO DE LA VIRGEN DE LA PAZ Nave de la Epístola



De este retablo no se conserva el contrato de ejecución, pero tanto la técnica, la composición, la distribución de los personajes y las diversas fuentes históricas apuntan sin dudas, a la mano de Cano en muchas de las pinturas que conforman este retablo. Así bien, los lienzos cuya autoría esta asignada a Alonso Cano, coinciden parejamente con las posiciones de los lienzos del retablo del Santo Niño Jesús, con la añadidura de la puerta del sagrario que representa al *Ecce Homo*, que haría pareja con el *Cristo consagrande la Sagrada forma*, hoy perdido.

Según fuentes, el primer retablo en realizarse, de los dos colaterales de Getafe fue éste²¹⁷. Esto nos lleva a suponer que Alonso Cano realizara también estas pinturas en 1645, pero no antes, ya que en 1644, Cano se encontraba aún en Valencia .

El retablo lo componen nueve cuadros, de los cuales seis son de Alonso Cano.

²¹⁷ Juan Luis Blanco Mozo, "Alonso Cano en Madrid: nuevas aportaciones, nuevos problemas", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol 21, Madrid 2009, p.149 y 152.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID) RETABLO DE LA VIRGEN DE LA PAZ

OBRA AUTÉNTICA

En relación con el retablo colateral

La Anunciación

Correlación con el retablo colateral

Fechado: No. 1645

Óleo sobre lienzo

196 x 156 cm

Restauraciones: Sí. 1657, 2009

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nºinv: ---

Iglesia catedral Santa M^a Magdalena, Getafe



Situado en el segundo cuerpo calle central. Las figuras responden a un tratamiento más idealista, no se ve un interés por la individualización de cada personaje, como se ve en los cuadros de la predela. Tanto la Virgen como el ángel aparecen representados conforme al ideal de belleza propuesto por Pacheco.

La atmósfera que envuelve la escena trata de aunar la parte terrenal con la celestial, zona de la que procede la luz que ilumina el espacio interior donde se encuentran los personajes.

Existe un dibujo con el mismo nombre en el Museo del Prado, firmado en la parte inferior a tinta: “*de Alonso Cano*” y fechado en el mismo año: 1645, que parece ser un dibujo previo de este lienzo²¹⁸. La disposición de los personajes y del espacio es semejante. Este lienzo supone un preludio para las pinturas del mismo tema que realizará años más tarde para la catedral de Granada y para el Convento granadino del Ángel Custodio²¹⁹. Entre las fuentes que pudieron servir a Cano de punto de partida, Zahira Véliz, en su publicación de 2011, señala dos grabados; una *Anunciación* de Goltzius y la *Anunciación con profetas* de Federico Zuccaro, ambos hoy en el British Museum de Londres²²⁰.

Bibliografía: Ponz (1787) 3^o Ed, tomo I, p.9-10; Ceán (1800) tomo I, p.221; Stirling (1891) tomo III, p.955; De Palacio Azara (1918) p.211-214; *Centenario de Alonso Cano...* (1968)nº 20-23; H. Wetthey (1983) p.121; Pérez Sánchez (1995) p.215-217; Rodríguez Rebollo (2001)p.727-234; Leticia M. De Frutos, (2003) pp.314-319; Corella Suárez (2003); Blanco Mozo (2009); Véliz (2011) p.109, 120 y 204-205.

²¹⁸ Catalogado en el Museo del Prado con la siguiente referencia D.3819, Bajo el título Anunciación, 1645. Preparado a grafito. Pluma y aguada de tinta parda sobre papel crema. 260 x 176 mm. Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, p.206.

²¹⁹ Esta pintura procedente del Convento del Ángel, hoy se encuentra en el Museo Goya de Castres, Francia.

²²⁰ Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011 p.109 y 120.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID) RETABLO DE LA VIRGEN DE LA PAZ

OBRA AUTÉNTICA
En relación con el retablo colateral

San Miguel y el demonio

Correlación con el retablo colateral

Fechado: No. 1645

Óleo sobre lienzo

165 x 77 cm

Restauraciones: Sí. 1657, 2009

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nºinv: ---

Iglesia catedral Santa M^a Magdalena, Getafe



El lienzo ubicado en el primer cuerpo, calle izquierda, destaca especialmente por la maestría del estudio anatómico de ambos personajes. El marcado escorzo que presenta el demonio también es algo a destacar. Ambas figuras parecen estar definidas siguiendo un modelo de belleza clasicista.

Las diagonales que conforman la escena, sugieren un ligero dinamismo y cierta inestabilidad. La actitud de los representados no obstante, sigue en la línea de otras representaciones canescas donde la emoción contenida reina en la escena.

El estudio de color que nos presenta, poco tiene que ver con las pinturas del banco del retablo, las cuales acusan un mayor dramatismo.

Sobre la originalidad de esta pintura, comentar que Alonso Cano basa su representación en un lienzo del mismo nombre del maestro boloñés, Guido Reni, actualmente en la iglesia de los Capuchinos de Roma²²¹.

Bibliografía: Ponz (1787) 3^º Ed, tomo I, p.9-10; Ceán (1800) tomo I, p.221; Stirling (1891) tomo III, p.955; De Palacio Azara (1918) p.211-214; *Centenario de Alonso Cano...* (1968)nº 20-23; H. Wethey (1983) p.121; Pérez Sánchez (1995) p.215-217; Sánchez González (1998); Rodríguez Rebollo (2001)p.727-234; De Frutos, (2003) pp.314-319; Corella Suárez (2003); Blanco Mozo (2009).

²²¹ Ángel Rodríguez Rebollo, "Una obra inédita de Alonso Cano en los fondos del Arzobispado de Madrid", *Symposio Internacional de Alonso Cano y su época, actas*, Granada, 2001, Celebrado en Granada 14-17 de febrero de 2002, p.727- 734.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID) RETABLO DE LA VIRGEN DE LA PAZ

OBRA AUTÉNTICA
En relación con el retablo colateral

San José y el Niño

Correlación con el retablo colateral

Fecha: No. 1645

Óleo sobre lienzo

165 x 77 cm

Restauraciones: Sí. 1657, 2009

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: ---

Iglesia catedral Santa M^a Magdalena, Getafe



Pareja del anterior y, por tanto, ubicado en el primer cuerpo calle derecha. A diferencia del *San Miguel y el diablo*, no presenta un estudio tan preciso y definido, sigue una línea menos clasicista. La figura de San José está representada de forma vigorosa, el tratamiento de la túnica aún está lejos de los contornos fusiformes que populariza más tarde y que se intuyen en los lienzos de la *Santa Ana con la Virgen Niña* o *Santa Isabel con San Juanito* de retablo con el que éste hace simetría de la nave del Evangelio.

Cano presenta a San José con el Niño en primer plano sobre un fondo neutro que se abre en la naturaleza, está en relación con las pinturas del mismo cuerpo del retablo colateral del Santo Nombre de Jesús.

Bibliografía: Ponz (1787) 3^a Ed, tomo I, p.9-10; Ceán (1800) tomo I, p.221; Stirling (1891) tomo III, p.955; De Palacio Azara (1918) p.211-214; *Centenario de Alonso Cano...* (1968)nº 20-23; H. Wethey (1983) p.121; Pérez Sánchez (1995) p.215-217; Sánchez González (1998); Rodríguez Rebollo (2001)p.727-234; De Frutos, (2003) pp.314-319; Corella Suárez (2003); Blanco Mozo (2009).

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID) RETABLO DE LA VIRGEN DE LA PAZ

OBRA AUTÉNTICA
En relación con el retablo colateral

Santo Domingo

Correlación con el retablo colateral

Fechado: No. 1645

Óleo sobre lienzo

56 x 21 cm

Restauraciones: Sí. 1657, 2009

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nºinv: ---

Iglesia catedral Santa M^a Magdalena, Getafe



Está en relación, al igual que el *San Agustín de Hipona*, con las tablas del retablo del Santo Nombre de Jesús. Situada en el banco del retablo en la nave izquierda. Destaca por el realismo del rostro, perfectamente individualizado, que refleja una emoción contenida propio de las representaciones de los santos canescos. La mirada se dirige hacia la parte superior derecha. Aparece representado con sus atributos característicos.

A nivel técnico, presenta gran maestría en el tratamiento del rostro y manos en las que destaca la pincelada suelta que va conformando las diferentes partes. La cercanía y accesibilidad a estos cuadros, hacen posible la apreciación de estos detalles.

Existe un dibujo a pluma de Alonso Cano, conservado en la Academia de San Fernando (Nº Inv. 2116), en relación con esta pintura. En ambos casos el santo aparece representando con sus atributos identificativos, el ramo de lirios y el libro. Se dan ciertos cambios con respecto al lienzo de Getafe, la posición de la cabeza, la posición del hábito o la del libro, que en el caso del boceto aparece abierto a la altura del pecho. Este dibujo se relaciona con el ya comentado de *San Gonzalo Amarante*, conservado también en esta misma institución, y en relación con la pintura del mismo nombre del retablo del Niño Jesús²²².

Bibliografía: Ponz (1787) 3ª Ed, tomo I, p.9-10; Ceán (1800) tomo I, p.221; Stirling (1891) tomo III, p.955; De Palacio Azara (1918) p.211-214; *Centenario de Alonso Cano...* (1968)nº 20-23; H. Wethey (1983) p.121; Pérez Sánchez (1995) p.215-217; Sánchez González (1998); *Alonso Cano Dibujos* (2001); Rodríguez Rebollo (2001)p.727-234; De Frutos, (2003) pp.314-319; Corella Suárez (2003); Véliz (2011) p.310-311.

²²² Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, p.310-311. CAT.57.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID) RETABLO DE LA VIRGEN DE LA PAZ

OBRA AUTÉNTICA
En relación con el retablo colateral

San Agustín de Hipona

Correlación con el retablo colateral

Fecha: No. 1645

Óleo sobre lienzo

56 x 21 cm

Restauraciones: Sí. 1657, 2009

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: ---

Iglesia catedral Santa M^a Magdalena, Getafe



Al igual que su pareja, se ubica en el banco del retablo en la parte derecha del mismo. Sobresale especialmente el tratamiento del rostro y de la barba, zonas que aparecen perfectamente definidas a base de pequeñas pinceladas. El tratamiento de las manos y los detalles de las vestiduras también son dignos de mención.

La actitud del santo, como la de su compañero, refleja el gesto contemplativo, la expresión mística aspectos muy característico de los santos de Cano.

La paleta utilizada se caracteriza por el uso de tonos pardos y ocre. Esto, junto con los efectos lumínicos que inciden sobre el santo, no hace más que acentuar el dramatismo del representado.

Bibliografía: Ponz (1787) 3ª Ed, tomo I, p.9-10; Ceán (1800) tomo I, p.221; Stirling (1891) tomo III, p.955; De Palacio Azara (1918) p.211-214; *Centenario de Alonso Cano...* (1968) nº 20-23; H. Wethey (1983) p.121; Pérez Sánchez (1995) p.215-217; Sánchez González (1998); Rodríguez Rebollo (2001) p.727-234; De Frutos, (2003) pp.314-319; Corella Suárez (2003); Blanco Mozo (2009)

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

CATEDRAL DE SANTA MARÍA MAGDALENA, GETAFE (MADRID) RETABLO DE LA VIRGEN DE LA PAZ

OBRA AUTÉNTICA
En relación con el retablo colateral

Ecce Homo

Correlación con el retablo colateral

Fecha: No. 1645

Óleo sobre lienzo

50 x 29 cm

Restauraciones: Sí. 1657, 2009

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: ---

Iglesia catedral Santa M^a Magdalena, Getafe



En el banco del retablo, da lugar a la puerta del sagrario. Es una de las pinturas que más alabanzas ha recibido por parte de los distintos historiadores y viajeros que han pasado por Getafe.

La figura del Ecce Homo de medio cuerpo resalta por el acusado dramatismo del rostro que se ve enfatizado debido a los contrastes lumínicos. El tratamiento de las manos con dedos estilizados resulta representativo dentro de la producción de Cano. El representado destaca por su actitud serena y de recogimiento.

En cuanto a color, se acusa el dramatismo debido al empleo de tonos tostados y cálidos. Resalta sobre la composición el tono rojizo de la túnica, muy en la línea de las representaciones que venecianos como Tiziano habían hecho con anterioridad de este asunto.

El tema que representa en esta puerta no resulta novedoso dentro de su producción. Sabidas son las numerosas representaciones de escenas de la Pasión de Cristo antes de la realización de estos retablos. De alguna manera recuerda al rostro del *Cristo de la Clemencia o Cristo de la Humildad* de San Ginés fechado hacia 1641 y 1644 ²²³.

Encontramos entre los dibujos del catálogo razonado de Cano, un dibujo *Diseño para un retablo con San Antonio* en el que se representa en la puerta del sagrario un pequeño *Ecce Homo* que guarda cierta relación con esta tabla de Getafe. El dibujo está fechado en los

²²³Esta idea la formula, De Frutos, y la sostiene Blanco Mozo.

primeros años de Cano en Sevilla, representa a Cristo con la cabeza ladeada y mirada baja. La posición de la túnica en este caso cubre el hombro izquierdo del representado ²²⁴

Bibliografía: Ponz (1787) 3^º Ed, tomo I, p.9-10; Ceán (1800) tomo I, p.221; Stirling (1891) tomo III, p.955; M.D. De Palacio Azara (1918) p.211-214; *Centenario de Alonso Cano...* (1968)n^º 20-23; H. Wethey (1983) p.121; Pérez Sánchez (1995) p.215-217; Sánchez González (1998); *Alonso Cano Dibujos* (2001); Rodríguez Rebollo (2001)p.727-234;. De Frutos, (2003) pp.314-319; Corella Suárez (2003); Blanco Mozo (2009); Véliz (2011).

²²⁴ Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, p.439. CAT.98.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA Documentada en testamentaria

Juno

Documentada en testamentaria de la época (1657)

Fechado: No. (ca. 1646-1652)

Óleo sobre lienzo

105 x 45 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: ---

Colección particular, Madrid



Esta obra, mencionada por primera vez en el inventario de Margarita Cajés²²⁵, reaparece en 1997 en una colección particular madrileña, donde es descubierta por Alfonso Pérez Sánchez²²⁶.

Desconocemos con seguridad si fue Margarita Cajés quien hizo directamente el encargo de esta pintura, que llama la atención por su temática profana²²⁷, pero ya en 1657 la obra se describe junto con otras tres de asuntos mitológicos en el inventario de bienes que se hizo a la muerte de ésta²²⁸. Poco después, en 1665, la obra vuelve a aparecer en la almoneda de su marido, D. José de Cisneros, donde al parecer fue vendida por 30 ducados al pintor cordobés Juan Antonio Frías Escalante²²⁹. Posteriormente a esta adquisición, no se conocen más datos sobre su paradero hasta 1997, fecha en la que reaparece en Madrid, en manos de un coleccionista privado²³⁰.

No hay duda alguna sobre la relación de Alonso Cano con esta pintura. La autoría queda

²²⁵ Mercedes Agulló y Cobo, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVIII*, Ayuntamiento de Madrid, Madrid, 1981, p.35.

²²⁶ Pérez Sánchez, A. "La pintura de Alonso Cano" en *Figuras e imágenes del Barroco*, Fundación Argentaria, 1999, p.213-236.

²²⁷ No se conoce ningún documento que lo constate, aunque todo apunta a que posiblemente fuera ella. La técnica de la pintura denota que fue realizada por Cano durante sus años en la Corte entre 1646-1652. Poco después en 1657, aparece ya, entre los bienes de Margarita Cajés.

²²⁸ "Dos lienzos de media vara de ancho y vara y sesma de alto, originales de Cano, la una de Pallas y la otra de Apolo. 300 Rs". En Agulló y Cobo, *op. cit.*, 1981, p.35. La temática de los otros dos lienzos atribuidos también a Cano eran: la *Fábula de Ícaro* y *Venus y Cupido*. Ni de estos lienzos, ni de la pareja de esta obra que nos ocupa, *Apolo*, se conoce su paradero.

²²⁹ Requena Bravo de Laguna, J.L., "Nuevas aportaciones a la Juno de Alonso Cano: su procedencia y reinterpretación en la obra de Juan Antonio de Frías y Escalante en Espacio", *Tiempo y Forma*, Serie VIII, vol.18-19, 2005-2006 págs. 77-83.

²³⁰ Navarrete Prieto en la ficha que realiza en 2001 sobre esta obra para el catálogo de la exposición Alonso Cano, Espiritualidad y modernidad artística, añade que la obra había sido ya vista por Pérez Sánchez y Diego Angulo, en 1981 en manos de una marchante madrileña. También que en el reverso de ésta había una inscripción que cita que la obra había pertenecido a la colección de J. Schwartz con el nº 973. Sería interesante seguir investigando sobre esta referencia.

autenticada tanto por los diferentes documentos arriba mencionados, como por la técnica y el estilo propio de la misma, que invita a fecharla en los últimos años de Cano en Madrid entre 1646 y 1652.

La influencia de los pintores venecianos, especialmente del cromatismo de Veronés es claramente visible en la pintura. La intensidad y el brillo del verde del ropaje, recuerda al que puede verse en varias obras de este pintor italiano²³¹. Destaca por otra parte, el correcto dibujo de la figura, la maestría del modelado que se hace especialmente notorio en los plegados de la túnica de Juno o la sensualidad de ésta, que deja entrever parte de su anatomía, lo que denota el perfecto conocimiento del desnudo femenino por parte de Cano, y ya no sólo del masculino, que es al que nos tiene más acostumbrados. Interesante también el estudio de las sandalias de la diosa, que demuestran una vez más el gusto por el detalle de este autor. La diosa aparece claramente inidentificable a través de sus atributos, el pavo real, la corona y el cetro dorado.

Esta composición, según cita el profesor Benito Navarrete, podría tener su base en la estampa de Marco Antonio Raimondi que representa a Lucrecia antes de su muerte. En ambos casos, y siguiendo a este historiador, puede verse la misma manera de resolver la posición de la cabeza, y lo que es más curioso, la misma forma de descubrir el pecho de Juno²³². Como innovación iconográfica, Cano incorpora el desnudo de la pierna derecha de la diosa, recurso que hace más sugerente, si cabe, la pintura, de acuerdo con los cánones establecidos en la época.

En años posteriores, veremos cómo Cano vuelve a reutilizar este modelo femenino, especialmente en cuanto al modelado y posición de cabeza se refiere, como puede verse en el acusado perfil de la Virgen de la *Visión de San Antonio de Múnich*.

Sobre su actual estado de conservación o posibles restauraciones, nada sabemos. El lienzo fue expuesto en 2001/2002 en Granada y Madrid, presentando entonces un excelente estado de conservación.

Bibliografía: Agulló y Cobo (1981)p. 35; Pérez Sánchez (1999)p.223-234; Navarrete Prieto (2001)p. 266-267; Cruz Valdovinos (2002)p.87; Requena Bravo (2005)p.77-83; Calvo Castellón (2009)p.147.

²³¹ Véase, *Disputa con los doctores* (1560), *Cena en casa de Leví* (1573) ó *Lucrecia* (1584-1585).

²³² Navarrete Prieto, *op.cit.*, 2001, p. 266-267.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CICLO DE LA VIRGEN. CAPILLA MAYOR CATEDRAL DE GRANADA

Este conjunto pictórico que decora la capilla mayor de la catedral granadina, lo lleva a cabo Alonso Cano entre 1652 y 1664²³³. La serie la forman siete monumentales lienzos que representan diferentes pasajes de la vida de la Virgen; *La Inmaculada Concepción, la Natividad, la Presentación en el templo, la Anunciación, la Visitación, la Purificación de Jesús y la Asunción*. Estas pinturas fueron concebidas teniendo en cuenta el marco arquitectónico proyectado por Diego de Siloé, al que debían adaptarse, hecho que explica ciertas particularidades técnicas que se comentarán más adelante.

El gran tamaño de los lienzos y la distancia a la que se encuentran expuestos, han propiciado en gran medida que pese a los distintos sucesos históricos acontecidos, a día de hoy se sigan conservando en el lugar para el que fueron ideados²³⁴.

Esta serie de pinturas no pasó indiferente ante los ojos de los distintos historiadores que estuvieron en Granada estudiando el patrimonio artístico de la ciudad, así encontramos los testimonios que en su día escribieron autores como Antonio Palomino en 1724, Cruz Bahamonde en 1797, Ceán en 1800, Manuel Gómez-Moreno González en 1892 o ya en el siglo XX; Emilio Orozco en 1968 ó el historiador americano Harold Wethey, entre otros, quien llegó a afirmar sobre el conjunto: “La serie de la Vida de la Virgen de la catedral de Granada es única en la historia de la pintura española, no hay otro grupo de lienzos de este tipo, tan bien integrados [...]”²³⁵.

La unidad temática, la factura suelta y vigorosa, las continuas reminiscencias a la faceta escultórica de Cano o a las paletas de los pintores venecianos, son un factor común en esta serie. No obstante, se dan ciertas desproporciones entre pinturas al observar cómo cada escena ha sido representada siguiendo una escala en función de los elementos compositivos que aparecen en cada pasaje. Así vemos cómo las figuras de *La Anunciación* y *La Visitación* presentan un mayor tamaño que las que aparecen en la *Natividad* o en la *Presentación de*

²³³ Alonso Cano es nombrado racionero de catedral de Granada con el fin de acometer la decoración de la capilla mayor, en la que estaba programado un ciclo de la vida de la Virgen. Existen numerosos documentos que recogen la estancia y la relación de estas pinturas con Alonso Cano. Véase entre otros, los siguientes contratos: Fernández, *op.cit.*, 2002(a), p.303-304, 342, 442, 444.

²³⁴ La profesora Del Castillo-Olivares recoge los documentos originales que muestran como el Cabildo se opuso firmemente a que los cuadros fueran descolgados durante los tiempos de la invasión napoleónica. Del Castillo-Olivares, “Un pleito artístico; Granada y el Museo Josefino”, *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, nº 2, 1988, p. 269-270, 275.

²³⁵ H. Wethey, *op.cit.*, 1983 p. 87.

María. Para la ejecución de estas pinturas, como ya se ha comentado, Cano tuvo que amoldarse al entorno en el que éstas iban a colocarse y que describiría a la perfección Emilio Orozco:

“Los cuadros de Cano habían de competir en fuerza plástica, luminosidad y colorismo, con las esculturas, la rica decoración y sobre todo con un doble cuerpo de grandes y brillantes vidrieras en las que la luz y los colores cantan con vibrante intensidad” ²³⁶.

El estado de conservación de este ciclo es inmejorable. Las pinturas se restauraron íntegramente entre 1998 y 2001, a propósito de la celebración del IV centenario del nacimiento de Cano. Durante esta intervención que hubo que acometer en diferentes fases dada la complejidad de la misma, los cuadros fueron descolgados de sus marcos originales²³⁷. Aprovechando esta actuación, Domingo Sánchez Mesa junto con el Cabildo catedralicio, tomó la iniciativa de organizar una exposición que acercara al público este monumental conjunto de cuadros²³⁸. Tras la exposición los lienzos se devolvieron a la catedral donde estuvieron expuestos en diferentes tramos de la girola hasta finales de 2010, año en el que tras llevarse a cabo una nueva intervención, esta vez de carácter menor, el IPCE, reinstaló el ciclo en el lugar original para el cual, éste había sido concebido, la parte superior del ábside de la capilla mayor de la catedral de Granada.

Bibliografía: Palomino, t.II (1724)p.580; Cruz Bahamonde, t.XII (1797) p.280; Ceán (1800)p.222; Gómez-Moreno González, t.I (1892)p.77; Martínez Chumillas (1948); Lafuente Ferrari (1953); Gómez Moreno, M.E (1954)p.27; Wethey (1955)p.156; (1958) lám 33-35;(1983); Camón Aznar, vol.I (1969), p.18; Orozco Díaz (1968)p.12-21; vol.I (1969)p.345- 374; (1977); Gómez-Moreno Martínez (1982)p. 265, Del Castillo Olivares (1988)p.259-285; Calvo Castellón (1991)p.207-222; Martínez Justicia (1996) Navarrete Prieto(1998)p.130; Aterido Fernández (a 2002) p.442.; Cazorla García (2002); Martínez Medina (2002) p.216-223;Sánchez Mesa y Martínez Justicia (2002)p.442; Navarrete Prieto, (2005), v.I. p.315-374; Zahira Véliz (2011)

²³⁶ Orozco, Emilio, “En torno a las pinturas de Alonso Cano en la Catedral de Granada. Precisiones y comentarios sobre la serie de la Vida de la Virgen”, *Revista Goya*, nº 85, 1968, p.12.

²³⁷ En este momento las obras se han estudiado en profundidad, llevando a cabo diferentes estudios técnicos sobre las mismas. Entre otros toma de R.X, fotografías IR o toma de muestras para su posterior estudio estratigráfico. De ellas hablaremos en el apartado técnico.

²³⁸ La exposición *Alonso Cano Arte e Iconografía*, se llevó a cabo en el Museo Diocesano de Granada en 2002.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CICLO DE LA VIRGEN. CAPILLA MAYOR CATEDRAL DE GRANADA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Anunciación/ Encarnación

Documentada por contrato en A.C.G.

Fechado: No. 1652 (r.1656)

Óleo sobre lienzo

452 x 252 cm

Restauraciones: Sí, 1998 , 2001, 2010

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nºinv: ---

Capilla Mayor, Catedral de Granada



Esta bella pintura fechada en 1652 es la obra central del ciclo mariano desarrollado por Cano para la catedral granadina. En torno a ella se distribuyen el resto de lienzos. Supone también la primera obra que éste hiciera para el conjunto. La escena se estructura en torno a la diagonal que forman las figuras de la Virgen y el arcángel, personajes protagonistas de esta monumental composición. Destaca en el lienzo el fuerte contraste lumínico que parece indicar al espectador las partes más relevantes de la pintura; el arcángel Gabriel, la Virgen y el haz de luz que se abre paso entre las nubes y los angelotes. Los volúmenes aparecen perfectamente definidos, se da cierta linealidad en los contornos de las figuras principales, que irá desapareciendo en los posteriores lienzos de la serie en favor de una pincelada más suelta y dinámica. Emilio Orozco en 1968, señalaba la minuciosidad y la perfección del acabado de esta pintura²³⁹.

El lienzo guarda cierta relación con la pintura del mismo tema pintada por Cano en 1645 para la iglesia de Santa María Magdalena de Getafe. La actitud de la Virgen con los brazos cruzados sobre el pecho se repite en esta escena. En años posteriores Cano volverá a representar este tema en el programa pictórico que desarrolla para el Convento granadino del Ángel Custodio.

Bibliografía: Palomino, t.II (1724)p.580; Cruz Bahamonde, t.XII (1797) p.280; Ceán (1800)p.222; Gómez-Moreno González, t.I (1892)p.77; Martínez Chumillas (1948); Lafuente Ferrari (1953); Gómez Moreno, M.E (1954)p.27; Wethey (1955)p.156; (1958) lám 33-35;(1983); Camón Aznar, vol.I (1969), p.18; Orozco Díaz (1968)p.12-21; vol.I (1969)p.345- 374; (1977); Gómez-Moreno Martínez (1982)p. 265, Del Castillo Olivares (1988)p.259-285; Calvo Castellón (1991)p.207-222; Martínez Justicia (1996) Navarrete Prieto(1998)p.130; Aterido Fernández (a 2002) p.442.;

²³⁹ Emilio Orozco relaciona la técnica minuciosa de esta pintura con el hecho de que fuera la primera realizada para el ciclo. Como se verá en los sucesivos lienzos, la pincelada se va soltando, y el afán por los detalles se irá difuminando en favor del conjunto compositivo.

Cazorla García (2002); Martínez Medina (2002) p.216-223; Sánchez Mesa y Martínez Justicia (2002)p.442; Navarrete Prieto, (2005), v.I. p.315-374; Zahira Véliz (2011).

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CICLO DE LA VIRGEN. CAPILLA MAYOR CATEDRAL DE GRANADA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Visitación

Documentada por contrato en A.C.G.

Fechado: No. 1653

Óleo sobre lienzo

450 x 252 cm

Restauraciones: Sí, 1998, 2001, 2010

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nº inv: ---

Capilla Mayor, Catedral de Granada



Considerada como una de las mejores obras de la serie, se sitúa en el lado de la Epístola este lienzo fechado en 1653²⁴⁰. Destaca a primera vista el tamaño de las dos figuras que ocupan casi la totalidad del espacio compositivo. Con un perfecto dibujo y modelado escultórico, sobresale la volumetría de los ropajes de María y Santa Isabel. La escena sigue las pautas iconográficas establecidas por Pacheco, quien sitúa el pasaje en el patio de la casa de Santa Isabel, lo que da pie al Granadino para insertar una gran pilastra en la composición que acentúa la monumentalidad de la pintura. Se ha señalado en diferentes ocasiones la soltura de la pincelada, que se hace especialmente patente en el estudio de las telas y los rostros, como puede verse en el de Zacarías que aparece magistralmente definido con escuetas y breves pinceladas. No dejar de mencionar por otro lado, el contraste lumínico y de color que como ya hayan apuntado otros historiadores recuerda claramente a los maestros venecianos, en especial a Tintoretto y su cuadro del mismo tema de la *Scuola Grande di San Rocco* en Venecia²⁴¹.

Como posible fuente, Zahira Véliz ha señalado un aguafuerte de Raffaello Schiaminossi conservado en la Biblioteca Nacional de Madrid, con el que se observan notables semejanzas en cuanto a la disposición de las dos protagonistas²⁴².

Bibliografía: Palomino, t.II (1724)p.580; Cruz Bahamonde, t.XII (1797) p.280; Ceán (1800)p.222; Gómez-Moreno González, t.I (1892)p.77; Martínez Chumillas (1948); Lafuente Ferrari (1953); Gómez Moreno, M.E (1954)p.27; Wethey (1955)p.156; (1958) lám 33-35;(1983); Camón Aznar, vol.I (1969), p.18; Orozco Díaz (1968)p.12-21; vol.I (1969)p.345- 374; (1977); Gómez-Moreno Martínez (1982)p. 265, Del

²⁴⁰ Los historiadores han relacionado la numeración “653” que aparece en una cartela situada en la pilastra con la fecha de ejecución de la pintura.

²⁴¹ Sánchez Mesa y Martínez Justicia, *op.cit.*, 2002, p. 444.

²⁴² Zahira Veliz, *op.cit.*, 2011, p. 112-113.

Castillo Olivares (1988)p.259-285; Calvo Castellón (1991)p.207-222; Martínez Justicia (1996) Navarrete Prieto(1998)p.130; Aterido Fernández (a 2002) p.442.; Cazorla García (2002); Martínez Medina (2002) p.216-223;Sánchez Mesa y Martínez Justicia (2002)p.442; Navarrete Prieto, (2005), v.I. p.315-374; Zahira Véliz (2011)p.112-113.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CICLO DE LA VIRGEN. CAPILLA MAYOR CATEDRAL DE GRANADA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Purificación

Presentación de Jesús

Documentada por contrato en A.C.G.

Fechado: No. 1655-56 (r.1664)

Óleo sobre lienzo

455 x 260 cm

Restauraciones: Sí, 1998, 2001, 2010

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nºinv: ---

Capilla Mayor, Catedral de Granada



Mencionada por Ceán entre la *Visitación* y la *Asunción*, contrasta con las pinturas anteriores en lo que a la escala se refiere. La obra, entregada en 1656, tuvo que descolgarse ocho años después para que pudiera ser retocada, ya que el Cabildo estaba disconforme con el acabado de la pintura. Posteriormente, la obra se recoloca en la ubicación en la que hoy la encontramos²⁴³. En esta obra Cano, presenta una escena más compleja, en la que inserta varios personajes que se sitúan en torno a la figura del Niño. El cuadro, menos luminoso que otras pinturas de la serie, destaca por la intensidad del color azul y rosa de las túnicas de la Virgen²⁴⁴.

Desde el punto de vista iconográfico, se relaciona con un grabado del holandés Cornelius Cort sobre composición de Zuccaro que representa una *Presentación en el templo*, se dan similitudes en cuanto a la colocación de los personajes y a ciertos detalles iconográficos como la tiara del sumo sacerdote o el grupo que forman la Virgen y el Niño.²⁴⁵

Bibliografía: Palomino, t.II (1724)p.580; Cruz Bahamonde, t.XII (1797) p.280; Ceán (1800)p.222; Gómez-Moreno González, t.I (1892)p.77; Martínez Chumillas (1948); Lafuente Ferrari (1953); Gómez Moreno, M.E (1954)p.27; Wethey (1955)p.156; (1958) lám 33-35;(1983); Camón Aznar, vol.I (1969), p.18; Orozco Díaz (1968)p.12-21; vol.I (1969)p.345- 374; (1977); Gómez-Moreno Martínez (1982)p. 265, Del Castillo Olivares (1988)p.259-285; Calvo Castellón (1991)p.207-222; Martínez Justicia (1996) Navarrete Prieto(1998)p.130; Aterido Fernández (a 2002) p.442.; Cazorla García (2002); Martínez Medina (2002) p.216-223;Sánchez Mesa y Martínez Justicia (2002)p.442; Navarrete Prieto, (2005), v.I. p.315-374; Zahira Véliz (2011).

²⁴³ Véase, Acuerdo del 15 de Enero de 1664. Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002(a), p.442.

²⁴⁴ Los tonos empleados en esta escena recuerdan a otras composiciones de "Virgen con Niño" que se verán más adelante. Véase por ejemplo la *Virgen del Lucero* de Granada, página 168.

²⁴⁵ Navarrete Prieto, *op.cit.*, 1998, p.130.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CICLO DE LA VIRGEN. CAPILLA MAYOR CATEDRAL DE GRANADA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Asunción

Documentada por contrato en A.C.G.

Fechado: No. 1662-1663

Óleo sobre lienzo

441 x 255 cm

Restauraciones: Sí, 1998, 2001, 2010

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nº inv: ---

Capilla Mayor, Catedral de Granada



Realizada entre 1662 y 1663, se encuentra cerrando la serie por el lado de la Epístola. Protagoniza la escena la Inmaculada y el séquito de ángeles que la ascienden a los cielos, Cano presenta en esta obra un muestrario de posiciones escorzadas que se materializan en las figuras de los angelotes. Destaca una vez más la paleta de tonos vivos empleada, que confiere a la escena una gran luminosidad.

Existe sobre esta obra un dibujo preparativo que se conserva en el British Museum de Londres, con ligeras variantes con respecto a la obra definitiva que conocemos²⁴⁶. Se modifican las posiciones de algunos de los brazos y piernas de los ángeles de mayor tamaño, así como se incorporan nuevos angelotes en favor de un mayor equilibrio compositivo.

Entre las influencias, Zahira Véliz propone un grabado de Jacob Matham sobre dibujo de Taddeo Zuccaro como posible fuente²⁴⁷. Sánchez Mesa, por su parte, siguiendo a Emilio Orozco, señala la visible relación de la figura de la Inmaculada, con el monumental óleo del mismo asunto que Tiziano pintara en 1518 para Basílica de Santa María Gloriosa dei Frari en Venecia²⁴⁸.

Bibliografía: Palomino, t.II (1724)p.580; Cruz Bahamonde, t.XII (1797) p.280; Ceán (1800)p.222; Gómez-Moreno González, t.I (1892)p.77; Martínez Chumillas (1948); Lafuente Ferrari (1953); Gómez Moreno, M.E (1954)p.27; Wethey (1955)p.156; (1958) lám 33-35;(1983); Camón Aznar, vol.I (1969), p.18; Orozco Díaz (1968)p.12-21; vol.I (1969)p.345- 374; (1977); Gómez-Moreno Martínez (1982)p. 265, Del Castillo Olivares (1988)p.259-285; Calvo Castellón (1991)p.207-222; Martínez

²⁴⁶ Inventariado con el nº 1910-2-12-42. Véase: Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, p.226-229.

²⁴⁷ Conservado también en el British Museum de Londres, comparte la posición de los brazos y de la cabeza de la Inmaculada. Veliz, *op.cit.*, 2011, p.116-117.

²⁴⁸ Sánchez Mesa y Justicia Martínez, *op.cit.*, 2002, p. 448.

Justicia (1996) Navarrete Prieto(1998)p.130; Aterido Fernández (a 2002) p.442.; Cazorla García (2002); Martínez Medina (2002) p.216-223;Sánchez Mesa y Martínez Justicia (2002)p.448; Navarrete Prieto, (2005), v.I. p.315-374; Zahira Véliz (2011) p.226-229.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CICLO DE LA VIRGEN. CAPILLA MAYOR CATEDRAL DE GRANADA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Inmaculada Concepción

Documentada por contrato en A.C.G.

Fechado: No. 1662-1663

Óleo sobre lienzo

448 x 252 cm

Restauraciones: Sí, 1998, 2001, 2010

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nºinv: ---

Capilla Mayor, Catedral de Granada



Pintada también entre 1662 y 1663, abre el ciclo mariano por el lado del Evangelio el lienzo de la *Inmaculada Concepción*, este tema como veremos más adelante, lo abordará Cano en diferentes ocasiones a lo largo de la última etapa granadina. La imagen sigue la tipología Canesca que ya se ha visto en otras representaciones marianas; cabeza pequeña, rostro aniñado, mechones de pelo que caen sobre los hombros, manos unidas a la altura del pecho o amplitud de los paños de la túnica en la altura de las caderas que desciende hacia los pies, entre otras. Esta monumental Inmaculada de proporciones visiblemente alargadas debido al punto de vista bajo desde el que ha sido concebida, guarda una estrecha relación con la pequeña talla del mismo tema que Cano hiciera para el facistol de la catedral, en torno a 1655. Se encuentran también importantes semejanzas con el lienzo de la *Inmaculada del oratorio* fechada entre 1660 y 1667.

Los historiadores han señalado el desigual tratamiento técnico de la pintura, que relacionan con la intervención de algún discípulo²⁴⁹. Con la bajada de los cuadros con motivo de su restauración en los años cercanos al IV centenario del nacimiento del granadino, pudo observarse la economía de medios, ya mencionada por Emilio Orozco, con los que la pintura había sido realizada. La técnica, en ocasiones dura y descuidada en la lejanía, se convierte al acercarse en una rica vibración de pinceladas sueltas y vigorosas que dan forma a los volúmenes²⁵⁰.

Bibliografía: Palomino, t.II (1724)p.580; Cruz Bahamonde, t.XII (1797) p.280; Ceán (1800)p.222; Gómez-Moreno González, t.I (1892)p.77; Martínez Chumillas (1948);

²⁴⁹ *Ibidem*, p.436.

²⁵⁰ Orozco en 1968 hace referencia a la simplicidad de ejecución de esta pintura, a los toques vivos de colores puros, que no hacen más que demostrar la conciencia adquirida por Cano del cambio visual que se produciría al situar los cuadros escorzados y distantes. Véase; Orozco, *op.cit.*, 1968, p.18.

Lafuente Ferrari (1953); Gómez Moreno, M.E (1954)p.27; Wethey (1955)p.156; (1958) lám 33-35;(1983); Camón Aznar, vol.I (1969), p.18; Orozco Díaz (1968)p.18; vol.I (1969)p.345- 374; (1977); Gómez-Moreno Martínez (1982)p. 265, Del Castillo Olivares (1988)p.259-285; Calvo Castellón (1991)p.207-222; Martínez Justicia (1996) Navarrete Prieto(1998)p.130; Aterido Fernández (a 2002) p.442.; Cazorla García (2002); Martínez Medina (2002) p.216-223;Sánchez Mesa y Martínez Justicia (2002)p.442; Navarrete Prieto, (2005), v.I. p.315-374; Zahira Véliz (2011).

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CICLO DE LA VIRGEN. CAPILLA MAYOR CATEDRAL DE GRANADA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Nacimiento de la Virgen

Documentada por contrato en A.C.G.

Fechado: No. ca.1663-1664

Óleo sobre lienzo

448 x 261 cm

Restauraciones: Sí, 1998 , 2001, 2010

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nºinv: ---

Capilla Mayor, Catedral de Granada



En el lado del Evangelio entre la *Inmaculada Concepción* y la *Presentación de la Virgen* se encuentra el lienzo de la *Natividad*. La escena, con un cierto acento teatral, destaca por la claridad compositiva. Ésta se organiza en distintos planos, que vienen definidos por contrastes lumínicos y por la diferenciación de alturas entre personajes. Así bien, vemos cómo la atención del lienzo recae principalmente sobre el grupo de San Joaquín y la Virgen niña. En cuanto al color, predominan en la obra los tonos cálidos y tierras, que inundan la escena. Destaca la intensidad del rojo de los cortinajes del dosel o de las sábanas que cubren la cama de Santa Ana, así como el amarillo de la túnica de San Joaquín o de la mujer del primer término en la esquina inferior izquierda²⁵¹.

Bibliografía: Palomino, t.II (1724)p.580; Cruz Bahamonde, t.XII (1797) p.280; Ceán (1800)p.222; Gómez-Moreno González, t.I (1892)p.77; Martínez Chumillas (1948); Lafuente Ferrari (1953); Gómez Moreno, M.E (1954)p.27; Wethey (1955)p.156; (1958) lám 33-35;(1983); Camón Aznar, vol.I (1969), p.18; Orozco Díaz (1968)p.12-21; vol.I (1969)p.345- 374; (1977); Gómez-Moreno Martínez (1982)p. 265, Del Castillo Olivares (1988)p.259-285; Calvo Castellón (1991)p.207-222; Martínez Justicia (1996) Navarrete Prieto(1998)p.130; Aterido Fernández (a 2002) p.442.; Cazorla García (2002); Martínez Medina (2002) p.216-223;Sánchez Mesa y Martínez Justicia (2002)p.442; Navarrete Prieto, (2005), v.I. p.315-374;

²⁵¹ Este personaje recuerda claramente a la figura femenina que vemos en el mismo ángulo de las dos versiones de *La predicación de San Vicente Ferrer*, conservadas en la colección BSCH, o en el Museo de Bellas Artes de Valencia, páginas 256 y 259.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CICLO DE LA VIRGEN. CAPILLA MAYOR CATEDRAL DE GRANADA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por contrato

Presentación de la Virgen

Purificación de la Virgen

Documentada por contrato en A.C.G.

Fecha: No. 1664

Óleo sobre lienzo

441,5 x 268 cm

Restauraciones: Sí, 1998, 2001, 2010

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nº inv: ---

Capilla Mayor, Catedral de Granada



En el lado del Evangelio junto a la *Inmaculada Concepción* y la *Natividad* se encuentra la *Presentación de la Virgen*. Este cuadro supone el último de la serie, terminado en 1664²⁵². Contrasta con el resto de pinturas del conjunto en cuanto a la escala se refiere. En esta ocasión, Cano presenta una escena compleja en la que inserta numerosos personajes que se sitúan en un espacio arquitectónico monumental, adaptándose al mismo tiempo al marco expositivo creado por Siloé. Cano nos muestra en esta obra sus dotes de tracista y arquitecto, los elementos se organizan en la composición a través de la diferenciación de planos. Sitúa en primer lugar dos figuras de espaldas al espectador que acentúan la profundidad de la obra, recurso que se enfatiza a su vez mediante los contrastados estudios de luces y sombras.

Se ha relacionado esta pintura con la monumental obra del mismo tema que Tiziano hiciera para la veneciana *Scuola Grande de Santa María de la Carità* entre 1534-1538²⁵³, con la que el paralelismo escenográfico es evidente²⁵⁴.

Bibliografía: Palomino, t.II (1724)p.580; Cruz Bahamonde, t.XII (1797) p.280; Ceán (1800)p.222; Gómez-Moreno González, t.I (1892)p.77; Martínez Chumillas (1948); Lafuente Ferrari (1953); Gómez Moreno, M.E (1954)p.27; Wethey (1955)p.156; (1958) lám 33-35;(1983);Orozco Díaz (1968)p.12-21; vol.I (1969)p.345- 374; (1977); Gómez-Moreno Martínez (1982)p. 265, Del Castillo Olivares (1988)p.259-285; Calvo Castellón (1991)p.207-222; Martínez Justicia (1996) Navarrete Prieto(1998)p.130;

²⁵² Se conoce un documento fechado a 15 de Enero de 1664, en el que el Cabildo muestra su conformidad ante la nueva fecha de entrega propuesta por Cano. Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002(a), p.442.

²⁵³ Martínez Medina, "Alonso Cano teólogo del arte; Imagen y pensamiento cristiano en el barroco español" en *Alonso Cano y su época, Actas del Symposium internacional*, Granada, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, 2002, p.218.

²⁵⁴ Puede verse cómo Cano presenta a su vez a la pequeña Virgen subida a una escalinata, esta vez ya en el último escalón. Repite también de la obra del veneciano la incorporación de un personaje en primer término de la composición que le sirve como ya hemos comentado para dar mayor profundidad a la escena.

Aterido Fernández (a 2002) p.442.; Cazorla García (2002); Navarrete Prieto, (2005), v.I. p.315-374;

ETAPA GRANADINA 1652-1667, MADRID

OBRA AUTÉNTICA

Documentada en inventario de Carlos II, 1700

Visión de San Benito

Documentada en inventario de Carlos II, 1700

Fechado: No. (ca. 1658-1660)

Óleo sobre lienzo

166 x 123 cm

Restauraciones: Sí. 1954, 1969, 1998

Estudios científico-técnicos: Sí. I.R y R.X.

Nºinv: P00625

Museo del Prado, Madrid



Se desconoce la procedencia original de la obra, algunas fuentes apuntan a que fuera un encargo de los Benedictinos del madrileño Convento de Montserrat²⁵⁵, aunque hasta la fecha no se conoce ningún documento que confirme esta hipótesis.

Desde muy pronto se registra la obra en la colección real. En el inventario de pinturas de Carlos II realizado en 1700, aparece en el obrador de los pintores de Cámara²⁵⁶. Posteriormente en los inventarios reales de 1772 y 1794 vuelve a registrarse la pintura pero ya en otras dependencias del Palacio Real²⁵⁷. Tras la creación del Real Museo, las pinturas de la colección real pasan a depositarse en éste y es así como este lienzo pasa a formar parte de los fondos del Museo del Prado²⁵⁸. A día de hoy la encontramos expuesta en la sala 17A dentro de la colección permanente de Museo.

La autoría de la obra viene confirmada por las distintas fuentes. Desde las primeras menciones que se conocen, los autores han considerado esta pintura salida de los pinceles de Alonso Cano. Las características técnicas y formales de la misma, también confirman la autoría.

El lienzo se data en torno a 1658-1660²⁵⁹, en una de las estancias que Cano hiciera en Madrid tras establecerse como racionero en la catedral de Granada. La técnica pictórica de esta

²⁵⁵ Pérez Sánchez, "Un Alonso Cano Oculto en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, v.2, nº5, 1981, p.120.

²⁵⁶ Nº 634 [...] "San Benito de mano de Alonso Cano con marco negro tasada en Zincuenta doblones". Gloria Fernández Bayton, *Inventarios reales, testamentaria de Carlos II, 1701-1703*, Madrid, 1975, p.81.

²⁵⁷ M. Chumillas, *op.cit.*, 1948, p.120.

²⁵⁸ Esta obra se registra por primera vez en el que hoy conocemos como Museo del Prado, en 1819. Véase, *Catálogo de los cuadros de la escuela española que existen en el Real Museo del Prado*, Madrid, 1819, nº 100. *San Benito Abad*.

²⁵⁹ Wethey, *op.cit.*, 1958, p.28.

pintura está en relación con otras obras de la misma época²⁶⁰. Destaca el modelado y la definición de la cabeza del santo a base de pinceladas sueltas y vigorosas, este recurso se hace visible también en la concepción de los angelotes o del crucificado que está sobre la mesa, definidos con ligeros toques de pintura. Destaca también la construcción de las manos y dedos, que presentan una técnica abocetada y ligeramente desdibujada. Como ya se ha mencionado, se observan ciertas semejanzas entre el Dios Padre del rompimiento de Gloria de este lienzo y el que vemos en otras obras que Cano realizara anteriormente como en la *Visión de Dios* de Sarasota, Florida o en el *Tránsito de San Pascual Bailón* de la Academia de Bellas Artes de San Fernando²⁶¹. No dejar de señalar, por otro lado, el cortinaje rojizo que inserta en la composición con fines ambientales o decorativos y que ya utilizara en otras representaciones de interiores, como en *La Virgen con Niño dormido* del Escorial, *La Educación de la Virgen* de la colección BSHC o en *Retrato de un eclesiástico* en el Musée des Beaux Arts de Burdeos, Francia.

En cuanto a la paleta empleada, predominan los tonos cálidos en toda la composición. Francisco Pompey en su momento señalaba la excelente factura de las carnaciones, obtenida mediante la superposición de tonos carmines y nacarados que atribuía a la influencia de los venecianos, en especial de Tiziano²⁶².

El estado de conservación de la pintura es bueno. El lienzo se ha intervenido en diferentes ocasiones, la primera de la que se tiene constancia en el Museo, se fecha en 1954. La siguiente se llevó a cabo algunos años después con motivo de la exposición que se celebró en Granada llegando el III centenario de la muerte de Cano en 1969 y la última fue realizada en 1998, donde al parecer hubo que asentar la película pictórica, ya que presentaba desprendimientos causados por la antigua forración del lienzo. Entre la segunda y la tercera restauración que conocemos, debieron de realizarse los estudios radiográficos que publicara Pérez Sánchez en 1981. En ellos, y tras intuirse a simple vista algunas formas y cabezas, se descubrió una pintura subyacente que constataba que el lienzo había sido reutilizado por Cano. En esta pintura oculta, aparece representada una Virgen de Montserrat con músicos, de escasa calidad que algunos historiadores han relacionado con la obra del mismo tema, hoy atribuida

²⁶⁰ La pincelada suelta y desdibujada está en relación con los monumentales lienzos que empieza a hacer Cano pocos años antes para la catedral de Granada.

²⁶¹ La *Visión de Dios*, pertenece a su etapa sevillana, realizado entre 1635 y 1638, mientras que *El tránsito de San Pascual Bailón*, anteriormente conocida como *Muerte de San Francisco*, se fecha en torno a 1653 y 1657.

²⁶² Francisco Pompey, "Alonso Cano", *Temas españoles*, nº 183, 1955, p.20.

a Alonso Cano y taller, en la Academia de San Fernando²⁶³. Esta composición subyacente, a día de hoy, se vislumbra a simple vista si observamos la pintura con detenimiento.

Bibliografía: Ponz (1787) 3ªed., t.IV, p.65; Ceán (1800) p.219; *Catálogo de los cuadros...* (1819) nº100; *Catálogo de los cuadros...* (1821) nº 93; Pompey (1945) p.194-195; Martínez Chumillas (1948) p.120; Pompey (1955) p. 20; Wethey (1958)p.28; *Catálogo de las pinturas...* (1972), nº625; Fernández Bayton (1975) v.I, p.81; Pérez Sánchez (1981) p.117-122; Wethey (1983) p.134; Fernández Miranda y Lozana (1988) t.I, p.236, nº180; Portús Pérez (2001)p.1136-137; Calvo Castellón (2001)p.92y 93 y (2002)p.132 y 174 y (2012) p.68-69. S.A.C Museo del Prado (Consultado el 21/08/2014)

²⁶³ Pérez Sánchez, *op.cit.*, 1981, p.117-122. Para más información sobre la pintura de la Academia de San Fernando remítase a: *Virgen de Monserrat con ángeles músicos*, página 302.

ETAPA GRANADINA 1652-1667, MADRID

OBRA AUTÉNTICA
Documentada por inscripción
Reaparecida en 2014

Retrato del III Marqués de Velada
Don Antonio Sancho Dávila Toledo Colonna

Documentada por inscripción en el reverso

Fechado: No (ca. 1657-1660)

Óleo sobre lienzo

84 x 62,5 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº Inv: ---

Colección particular madrileña



Esta obra hasta ahora desconocida la da conocer la Galería Coll & Cortés en la feria de Maastrich de 2014. La obra, actualmente en colección privada madrileña, procede de la Familia Velada, quien la ha conservado durante casi tres siglos y medio entre el acervo familiar²⁶⁴.

Siguiendo a Ángel Aterido, la obra fue al parecer un encargo directo del retratado, que ha sido identificado como Don Antonio Sancho Dávila Toledo Colonna, III Marqués de Velada y I Marqués de San Román (Madrid, 1590-1666)²⁶⁵. Posteriormente ésta ha pasado de heredero en heredero hasta llegar a nuestros días.

La atribución a Cano de esta pintura tiene su base en una inscripción que aparece en el reverso del lienzo, donde se cita como obra del Granadino²⁶⁶. Por otro lado, el estilo pictórico del cuadro se corresponde con la manera de hacer de éste, especialmente con la técnica que muestran las pinturas de sus años madrileños, en torno a 1657 y 1660, fechas en las que Ángel Aterido ha datado la pintura a tenor de sus semejanzas estilísticas con la *Visión de San Benito* que conserva el Prado.

²⁶⁴ <http://www.tefaf.com/DesktopDefault.aspx?tabid=10&tabindex=9&dealerid=20946> , Publicado el 17 de enero de 2014 [consultada el 31 de Julio de 2014]

²⁶⁵ Aterido Fernández y Galería Coll & Cortés, 2014, <http://www.collcortes.com/artdetails.html?532c1f387b57711768d5c60b> [Consultada el 31 de julio de 2014].

²⁶⁶ «Alonso Cano / Retrato de un Duque de Arcos» *Ibidem*. En este mismo artículo se explica como es errónea la inscripción relativa al personaje, ya que pese a identificarse como el Duque de Arcos finalmente se ha reconocido como el III Marqués de Velada, con el que los rasgos fisonómicos, de acuerdo a otros retratos que se tienen de este noble, concuerdan claramente. Véase por ejemplo, el retrato ecuestre de este mismo personaje realizado por Antony van der Does, conservado en la Biblioteca Nacional de España.

Destaca de la pintura el naturalismo de la misma, la fuerza expresiva del gesto del retratado, que muestra un semblante serio y concentrado. Pese a haber sido representado de forma sobria, el retrato hace gala de la buena posición del personaje, al que caracteriza con un medallón con la cruz de calatrava y una llave dorada que indica que era un hombre de confianza del monarca, y que tenía acceso a estancias privadas del Palacio. El rostro modelado a través de sutiles contrastes de luces y sombras es el auténtico protagonista de la obra que pese a definirse con una escueta paleta, es rico en matices y gradaciones tonales. La frontalidad del busto, el fondo uniforme y la reducida gama cromática empleada, recuerda a los retratos cortesanos de Velázquez de principios de los cincuenta, como el retrato de Felipe IV de 1654 o el de Ferdinando Brandani de 1650.

Sobre su estado de conservación nada conocemos, estimamos que este es bueno de acuerdo a la fotografía que tenemos.

Recursos electrónicos:

<http://www.tefaf.com/DesktopDefault.aspx?tabid=10&tabindex=9&dealerid=20946> ,
Publicado el 17 de enero de 2014 [consultada el 31 de Julio de 2014]

Aterido Fernández y Galería Coll & Cortés, 2014,

<http://www.collcortes.com/artdetails.html?532c1f387b57711768d5c60b>

Virgen de Belén

Documentada por testimonio de la época (1691)

Fechado: No (ca. 1662)

Óleo sobre lienzo

94 x 72 cm.

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nºinv: ---

Capilla de la Virgen de Belén. Catedral de Sevilla



Según las primeras fuentes, la pintura fue realizada en Málaga por encargo de Don Andrés Martín Cascante²⁶⁷. Éste en 1691 dona la pintura al entonces Arzobispo de Sevilla, D. Jaime Palafox, para que así la obra pasara a la catedral de esta ciudad. En este momento se manda construir el retablo colateral de la puerta del patio de los naranjos, donde desde entonces se conserva el lienzo²⁶⁸.

La autoría de Cano queda confirmada gracias a un documento que menciona Harold Wethey, procedente de la catedral de Sevilla, en el que se afirma la existencia de un testigo presencial durante la ejecución de la pintura en Málaga ²⁶⁹.

En cuestiones de datación no hay una opinión unánime. Existen dos vertientes, que fechan la obra en periodos pictóricos diferentes. Wethey, basándose en una inscripción que aparece en una copia de taller existente en el Museo de Bellas Artes de Jaén, data la pintura en torno a 1635-1638, en los últimos años de su etapa sevillana ²⁷⁰. Esta opinión la secundan historiadores como Bernaldes Ballesteros, Valdivieso o Serrera. Nina Ayala, sin embargo, basándose en las primeras suposiciones que ya hicieran Ceán o Gestoso, considera que esta imagen fue pintada entre 1657 y 1666, durante el último periodo granadino que abarca su estancia en Málaga, alegando que la mencionada inscripción de la copia jiennense es fruto de una restauración de finales del XIX²⁷¹. Al mismo tiempo, se remite a cuestiones de tipo

²⁶⁷ Ceán Bermúdez, *Diccionario Histórico...*, Akal, ed. 2001, p.216. "Un bellissimo cuadro que representa a la virgen de medio cuerpo con el niño desnudo en los brazos, en un altar inmediato á la puerta que va al patio de los naranjos* [...] *aunque esta Virgen sea la primera pintura que se señala, pudo haber sido la última que haya hecho Cano, pues la pintó en Málaga para D. Andrés Cascantes, racionero músico de esta Santa Iglesia de Sevilla, quien mando colocarla en el sitio en el que se venera".

²⁶⁸ Romero Torres en *Alonso Cano, Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, 2001, p.428.

²⁶⁹ " Fue en aquella ciudad donde el dorador Miguel Parrilla vio pintar la Virgen de Belén a Alonso Cano, que como su cliente ocupaba un cargo de músico". Véase; Romero Torres *op. cit.*, p.429 y Wethey *op. cit.*, 1983, p.128.

²⁷⁰ La inscripción indica que la copia se realiza antes de 1641.

²⁷¹ Ayala Mallory, Nina, "Notas sobre Alonso Cano", *Goya*, nº180, Madrid, p.1984, p.348.

estético para reafirmarse en su postura²⁷². Estudiosos cercanos a nuestros días, como Romero Torres o González Segarra, se han proclamado partidarios de ésta última datación y apuntan a 1662 como posible fecha de ejecución²⁷³.

La belleza de la pintura es innegable, la delicada expresión de la Virgen está en relación con otras pinturas de Cano, como la *Virgen con Niño dormido* del Escorial, que también presenta un aspecto delicado y cándido al bajar la mirada. El Niño de cabellos rizados, ojos saltones y constitución regordeta, se asemeja a otros modelos del granadino de estos mismo años, como el de la *Virgen de la Leche* del Museo provincial de Guadalajara, el del *San Antonio de Padua* de San Francisco el Grande en Madrid o el representado en *La Virgen del Rosario* de la catedral de Málaga.

La representación se enmarca en un fondo oscuro del que emerge la figura de la Virgen y el Niño. El tratamiento anatómico es impecable, la construcción de las manos de la Virgen o el estudio del cuerpo del Niño están finamente ejecutados. El color está formado a base de finas veladuras superpuestas, destaca el tratamiento y la luminosidad del velo blanco, las carnaduras de los retratados y el brillo del manto azul. Estas zonas suponen los puntos de máxima luz de la composición.

Como ya mencionaran con anterioridad algunos autores, se conocen varias copias o versiones de esta pintura. Entre las más cercanas a la mano de Cano, la existente en Moscú en el Museo Pushkin, cuya atribución a Cano está aún por confirmar o su homónima del Museo de Bellas Artes de Jaén, considerada por la institución como copia de taller, y de inferior calidad que la anterior.

La pintura a día de hoy muestra un buen estado de conservación, pero desconocemos si la obra ha sido intervenida en los últimos tiempos. José Luis Romero Torres da a conocer en 2001 algunas averiguaciones sobre la pintura, señala varios arrepentimientos originales localizados en el manto azul, algunos repintes posteriores, en el cabello o frente del Niño y una doble factura en el tratamiento de las manos de la Virgen²⁷⁴.

²⁷² Nina Ayala alega que este tipo de representación de Virgen con Niño, no empieza a representarse en la pintura sevillana hasta mediada la década de 1640.

²⁷³ González Segarra recoge las palabras publicadas por Romero Torres en 2001, quien considera que la obra fue pintada en 1662, fecha de la llegada del racionero Martín Cascante a Málaga. González Segarra, Sebastián, "Recopilaciones y apuntes: Alonso Cano pintor y Málaga", *Revista Isla de Arriarán*, nº XXVI, Diciembre 2005, p.50.

²⁷⁴ Romero Torres, *op cit.*, p.428.

Bibliografía: Ponz (1787), 2º ed., p.13; Arana de Varflora (1789) t.I, p.16; Ceán Bermúdez (1800) ed. 2001, p.216; Standish (1849) ed.1996, p.233; González de León (1844)p.57; Amador de los Ríos (1844) ed. 2005, p.167; Gómez Zarzuela (1865)p.94; Gestoso y Pérez (1889-1892, t.II,p.564; Chumillas (1948)p.152; Wethey (1955).p.160; Valdivieso(1978)p.70; R. Ford (1980) vol.I p.229; Wethey (1983), p.128, Ayala Mallory (p.1984) p.348; Serrera, (1986) p.338-339; Bernalles Ballesteros (1996)p. 98; Romero Torres,(2001) p.428-429. Valdivieso (2002)p.p.72; González Segarra (2005), p.50.

ETAPA GRANADINA 1660-1667, MÁLAGA

OBRA AUTÉNTICA
Documentada

Virgen del Rosario

Documentada en A.C.M. (1702)

Fechado: No. (ca.1665-1666)

Óleo sobre lienzo

356 x 219 cm

Restauraciones: Sí, 1967y 1997

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nºinv: ---

Capilla del Rosario, Catedral de Málaga, Málaga



Las fuentes señalan a Don Alonso Santo Tomás, obispo de Málaga, como responsable del encargo de esta pintura²⁷⁵. Tras su muerte en 1692, la pintura pasó a la catedral malagueña, donde hoy la encontramos. Las primeras referencias documentales que se tienen datan de 1702²⁷⁶, posteriormente la citan otros estudiosos y viajeros como Medina Conde en 1785, Ponz en 1794, Ceán en 1800 o Richard Ford en 1830.

Existen dudas sobre el lugar de realización de la obra, la creencia comúnmente difundida es que ésta fue ejecutada en su segunda estancia en Málaga en torno a 1665-1666, años en que según documentación Cano estuvo en la ciudad andaluza²⁷⁷.

El estilo pictórico y la calidad de la pintura, denotan rasgos propios de su último periodo artístico. Las fisonomías de los santos representados en la parte inferior, están en relación con los que aparecen en otros lienzos del periodo granadino como son los procedentes del Convento de San Antonio y San Diego de Granada²⁷⁸, al igual que el grupo que conforman la Virgen con el Niño, que se asemejan en gran medida con los modelos que aparecen en la *Virgen de Belén* de la catedral de Sevilla o en su réplica del museo Pushkin en Moscú.

La composición de este monumental lienzo se estructura en dos alturas que definen la parte terrenal y la zona celestial. En la parte superior encontramos a la Virgen con el Niño en

²⁷⁵ González Segarra, "Recopilación y apuntes: Alonso Cano pintor y Málaga", *Revista Isla de Arriarán*, XXVI, diciembre 2005, p.42 citando a Camacho Martínez, Rosario, "Alonso Cano y el barroco en Málaga" en *Figuras e imágenes del Barroco*, Fundación Argentaria, 1999, p.323-354

²⁷⁶ Existe un documento en el Archivo de la catedral de Málaga, (A.C.M) en el que se comenta la necesidad de poner una moldura de madera al lienzo de "Nº señora de Cano, en el oratorio del obispo Fray Alonso de S. Tomás". véase: Estrella Arcos Von Haartman, "La restauración de la Virgen de Rosario en Alonso Cano", en *La Virgen de Rosario*, Madrid, Fundación Argentaria, 1997, p.19. véase transcripción del documento original en; Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002(a), p.502, doc.501. Noticia del traslado de la *Virgen del Rosario* de la catedral de Málaga.

²⁷⁷ Sebastián González Segarra señala un documento existente en el Archivo de la catedral de Granada que menciona datos relativos a su estancia en Málaga en el año 1665. *Ibidem*, p.40.

²⁷⁸ *San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena, Santa Clara y San Luis de Tolosa...*

brazos, este dúo supone una de las representaciones marianas más bellas dentro de la producción de Cano. Los delicados rasgos físicos de la Virgen recuerdan a otras obras de este autor, como la *Inmaculada* que encontramos en Vitoria, mientras que los angelotes y el Niño están en relación con las figuras infantiles del tondo del Hermitage, que representa al *Niño Jesús y a San Juanito*, fechada en años cercanos. En la parte inferior un grupo de santos se reúnen bajo una nube de ángeles que separan las dos escenas. Las representaciones fisonómicas de cada uno de ellos son dignas de mención. Sólo el rostro de Santa Teresa, que aparece situada en la parte izquierda, presenta un modelado más blando y flojo que ha hecho que algunos autores, como Rosario Camacho, piensen en la intervención puntual de algún ayudante de taller. La paleta, rica en matices, es más luminosa y viva en la parte celestial que en la zona terrenal, donde aparecen tonalidades más ocres y sombrías.

La influencia de otras composiciones es evidente, diferentes historiadores han apuntado distintos referentes²⁷⁹, pero tal y como señala Benito Navarrete, parece que la fuente principal de inspiración en cuanto a recursos formales se refiere, fue un grabado de la portada del *Acta Santorum, Januarius I*, realizado en 1643 por Bollandus sobre composición de A. van Diepenbeeck²⁸⁰.

Se conocen algunos bocetos de pequeño tamaño, que pudieron ser estudios previos a esta obra: uno brevemente esbozado, *Virgen con Niño*, se conserva en el Museo del Louvre mientras que el otro más elaborado y definido, *Virgen con el Niño y ángeles*, se encuentra en el Museo del Prado²⁸¹. Por otro lado, recientemente en 2011, Zahira Veliz en el catalogo razonado que publica sobre los dibujos del racionero, ha dado a conocer un dibujo a pluma y tinta, existente en una colección particular madrileña, que se relaciona directamente con esta pintura. Los cambios compositivos y las variaciones respecto a la obra malagueña son mínimas, lo que hace pensar en la probable posibilidad de que ésta composición fuera el dibujo preparatorio de la pintura²⁸².

²⁷⁹ August L. Mayer en 1942 señaló la Virgen y Niño con seis santos de Ticiano del Museo Vaticano como la fuente inmediata mientras que M. Chumillas pocos años después cita como precedente el lienzo de Luis de Vargas *Genealogía de los justos*, de la catedral de Sevilla.

²⁸⁰ Benito Navarrete, *op.cit.* 1998, p.185-186. Véase el giro de la cabeza de la Virgen. Este recurso como veremos se repite también en otras obras anteriores como, *La visión de San Antonio* de la Alte Pinakothek, Múnich o la pintura del mismo nombre propiedad de un coleccionista brasileño.

²⁸¹ *Virgen con Niño* (Inv. nº 43.242) Museo del Louvre, París. *Virgen con el Niño y ángeles*, 1665 (Inv. nº D. 3796) Museo del Prado, Madrid.

²⁸² Zahira Véliz, *op. cit.* 2011, p.498-501. Cat.121.

La obra ha sido intervenida en distintas ocasiones. La primera restauración se registra en 1885²⁸³, la segunda en 1904, año en la que al parecer es reentelada²⁸⁴. Otra posterior data de 1967 que fue llevada a cabo con motivo de la exposición conmemorativa del III centenario de la muerte de Alonso Cano, que se hizo en Granada en esas fechas. Más cercanos a nuestros días, en 1997, una empresa particular malagueña llevó a cabo una nueva restauración, en la que la obra fue estudiada en profundidad. En este momento, se realizaron distintos estudios técnicos de obra que dieron a conocer interesantes datos sobre la ejecución de la misma, de ellos hablaremos en el apartado técnico²⁸⁵.

Bibliografía: Medina Conde (1785)p.133 ; Ponz (1794)p.182 ; Ceán (1800) p.224-225; A.L. Mayer (1942)p.392, M. Chumillas (1948)p.184-190; Wethey (1958)p.29; Centenario de Alonso Cano (1969) vol. II, p.66; Richard Ford (ed.1980)p.82; Wethey (1983)p. 131; *Arcos Von Haartman* (1997) p.54-62; Navarrete Prieto (1998) p.185-186; Pérez Sánchez (1999) p.213-236; R. Camacho Martínez (1999) p.323-354; Aterido Fernández (a 2002) p.502, doc.501; Navarrete Prieto (2002); Camacho Martínez (2002) p.426-427; Álvarez Lopera (2002) p. 105-106. García Cueto (2002) p.541; González Segarra (2005) p.39-47. Zahira Véliz (2011) p.198-501.

²⁸³ En este momento, tal y como recoge Harold Wethey, *op.cit.*, 1983, p.131. Se interviene la obra que presentaba daños en la parte inferior, causados por las velas del altar.

²⁸⁴ La restauración fue llevada a cabo por Eugenio Vivó bajo inspección de Moreno Carbonero. Llordén Simón, *Pintores y doradores malagueños*, Ávila, 1959, p.117 y *III Centenario de Alonso Cano...*, 1969, p.66.

²⁸⁵ *Estrella Arcos Von Haartman*, *op.cit.* p.54-62.

OBRAS AUTÉNTICAS

C. AUTENTIFICADAS POR BOCETO PREPARATORIO

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA AUTÉNTICA Boceto preparatorio

Visión de San Antonio

Boceto para la *Visión de San Antonio* de Múnich

Fechado: No. (ca.1646-1652)

Óleo sobre lienzo

28 x19 cm

Óleo sobre lienzo

Restauraciones: Sí, 2011

Estudios científico-técnicos: Sí, I.R y R.X.

Nº inv: P3041

Museo del Prado, Madrid



Este pequeño lienzo que se conserva entre los fondos del Museo del Prado desde 1961²⁸⁶, supone un estudio previo de las versiones del mismo asunto conservados en Múnich y en colección particular²⁸⁷.

La analogía entre estas dos composiciones y la técnica aunque abocetada, confirma la autoría y la autenticidad de esta obra que posiblemente fue realizada entre 1646-1652.

No son muchas las variaciones que se observan entre el boceto y las pinturas. Como ya apuntara Sánchez Cantón, entre las más significativas que se encuentran con respecto al lienzo de Múnich, está el sutil cambio del punto de vista que en éste caso resulta ligeramente más alto que en la obra definitiva²⁸⁸. Con el lienzo procedente de la colección de Lord Sherewsbury, las diferencias son menores y por tanto es mayor la analogía que se observa entre ellas²⁸⁹.

Este pequeño boceto, muestra una factura suelta y ligera, en él se establecen los principales focos de luz que revierten especialmente en la figura de la Virgen. Al mismo tiempo, se distribuyen los personajes y los objetos de la escena.

El estado de conservación de este pequeño óleo actualmente es estable. En el momento de su adquisición ya se advertía el mal estado que presentaba la pintura. De ello se dejaba de nuevo constancia unos años después, con motivo de su exposición en Granada a propósito del III

²⁸⁶ Adquirido en Madrid, en 1961 a Julio Casilda Crespo por 15.000 pesetas. Sánchez Cantón, F. J. "Adquisiciones del Museo del Prado (1956-1962)", *Archivo Español de Arte*, nº35, 1962, p.113.

²⁸⁷ Respectivamente página 178 y 291.

²⁸⁸ *Ibidem*.

²⁸⁹ Véase por ejemplo la posición de los brazos de la Virgen.

aniversario de la muerte de Cano²⁹⁰. Por lo que sabemos, la obra fue intervenida en 2011. En este mismo momento, el gabinete técnico del Museo del Prado llevó a cabo diferentes estudios técnicos sobre la pintura, que han servido para conocer más datos acerca del proceso creativo de este autor.

Bibliografía: Sánchez Cantón, F. J.(1962)p. 313; Buendía, J.R (1969) vol.I, p.277; *Centenario de Alonso Cano en Granada* (1969), vol.II, p. 58; *Catálogo de las pinturas del Museo del Prado* (1972)p.113; Wethey (1983) p. 133; *Catálogo de las pinturas del Museo del Prado* (1985)p.117; *Catálogo de las pinturas del Museo del Prado* (1996) p. 58; 1855; S.A.C Museo del Prado (consultado a 30 de mayo de 2012).

²⁹⁰ En palabras de Rogelio Buendía “Aunque su estado es calamitoso, se perciben en él rasgos de gran belleza”. Buendía, J.R, Breve aportación a Cano bocetista en *III Centenario de Alonso Cano en Granada*, vol I, Granada, 1969, p.277.

ETAPA GRANADINA 1660-1667, MÁLAGA

OBRA AUTÉNTICA
Autenticada por dibujo preparatorio

Niño Jesús y San Juanito

Autenticada por dibujo preparatorio

Fechado: No(ca. 1665-1666)

óleo sobre lienzo

40 x 40 cm (Tondo)

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nºinv: MEE 320

Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo, Rusia



Esta obra ingresa en el Museo del Hermitage en 1814 como obra de Alonso Cano, procedente de la colección del banquero inglés W. G. Coeswelt. Anteriormente la obra había formado parte de la colección de Josefina de Beauharnais, primera esposa de Napoleón Bonaparte²⁹¹. Tras la caída del poder de la que llegara a ser primera emperatriz de Francia en 1810, la obra es heredada por su hija Hortensia de Beauharnais. La nueva propietaria no conservará el lienzo por mucho tiempo en su colección, ya que apenas cuatro años después, la pintura irá a formar parte de los fondos del museo en el que actualmente se conserva, pasando ente medias por la colección Coeswelt²⁹².

La obra por sus cualidades técnicas se viene datando en los años finales de la producción de Cano. Wethey la fechó en torno a 1665-1666, datación que se ha mantenido hasta nuestros días. Este mismo, en su monografía de 1955, alude al dibujo que se conserva en el Museo del Prado y a otras representaciones de niños de los últimos años de Cano para ratificar su autenticidad y su datación ²⁹³.

La pintura presenta una factura suelta de contornos indefinidos que ya viéramos en obras de los últimos años madrileños como el *Cristo sostenido por un ángel* procedente de la colección real. Destaca el movimiento del pincel en el trazado de los cabellos, las ligeras capas de pintura sobre las que resaltan pinceladas más pastosas que se corresponden con puntos de luz, recurso que se hace especialmente patente como ya viéramos, en los grandes cuadros que conforman el ciclo de la Virgen de la catedral granadina. La escena se inserta, como se ha ido viendo en otras composiciones, en un espacio natural herencia de las pinturas de los

²⁹¹ Esto hace pensar en la posibilidad de que la obra saliera de España a consecuencia de los indiscriminados expolios de obras de arte que se dieron lugar en los años de la invasión francesa.

²⁹² Liudmila L'vovna Kagané, *La pintura española del Museo Ermitage, siglos XV al XIX*, Sevilla, 2005, p.149.

²⁹³ Véase la semejanza entre el Niño Jesús de este tondo y el que aparece representado en *La Virgen el Rosario* de Málaga que ya mencionara Wethey en 1983, o los ángeles niños representados en *La Sagrada Familia* del Convento del Ángel Custodio en Granada, de fecha algo anterior.

venecianos. Se aprecia una vez más, el característico tratamiento de los elementos vegetales; árboles y ramas definidos a base de sutiles pinceladas que se superponen con diferentes densidades de materia.

Existe en el Museo del Prado, un dibujo procedente de la Colección Real que reproduce con evidentes semejanzas la misma escena que la pintura²⁹⁴. Esto apunta a esta imagen como posible dibujo preparatorio de la obra²⁹⁵. Se conserva también en el mismo museo, un pequeño grabado al aguafuerte realizado a partir del mencionado dibujo²⁹⁶.

Se han comentado en diferentes ocasiones las posibles influencias iconográficas de esta pintura, por un lado; de un grabado del mismo nombre de Guido Reni, con el que podría establecerse cierta relación en cuanto al tratamiento de la cabeza del Niño Jesús, y por otro, con el que se observan mayores coincidencias; un grabado de Christoffel Jegher sobre composición de Rubens. En esta escena se intercambian con respecto a la pintura de Cano las posiciones de los dos niños representados, apareciendo Jesús sentado y San Juanito de pie. Entre ambos personajes se sitúa el cordero, que en la composición del granadino aparece desplazado a un lado de la escena²⁹⁷.

Se desconoce el estado de conservación actual que presenta la pintura, si ésta ha sido o no restaurada recientemente. Si bien, cuando la pintura fue expuesta en Granada hace apenas doce años, el lienzo se encontraba en perfectas condiciones. En relación con las intervenciones, Zahira Véliz, en su última publicación sobre los dibujos de Alonso Cano, advierte dos repintes que se integran en el fondo de la composición, tanto en la zona central superior como en la inferior, que relaciona con la existencia original de dos ménsulas que cubrirían parte del lienzo²⁹⁸.

Bibliografía: Sánchez Cantón (1930) lam. 322; M. Chumillas (1948)p.141; Wethey (1955)p. 153 y(1958), p.29; Gaya Nuño(1958), p.124 nº480; Wethey (1983) p.139,nº77; Navarrete Prieto (1998) p.198 y 290, L.Kagané (2001)p.116; Pérez Sánchez (2002)p.142; L.Kagané (2005) p.424; González Segarra (2005) p.49; Zahira Véliz (2011) p.250- 252.

²⁹⁴ *Museo del Prado*; Inv. D63. Sánchez Cantón, *op.cit.* 322.

²⁹⁵ Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, p. 250- 252.

²⁹⁶ Esta relación la advierte también la mencionada autora, en su publicación de 1998, p.165-166. El Nº de Inventario de éste grabado es Inv.G00508.

²⁹⁷ Liudmila Vovma Kagané, *op cit.* 2005, p.149.

²⁹⁸ Esta observación está en relación con dos hendiduras que se ven en estas zonas en el contorno del dibujo preparatorio conservado en el Prado.

4.2 OBRAS ATRIBUIDAS A ALONSO CANO DE SEGURA AUTORÍA (POR UNANIMIDAD DE EXPERTOS)

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORIA

Santa M^a Magdalena de Pazzis

Atribuida por unanimidad desde su reaparición en 1998

Fechado: No (ca.1630)

Óleo sobre lienzo

116 x 55 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv.:---

Colección Privada, Múnich, Alemania



No son muchos los datos que se conocen sobre la procedencia de esta pintura que apareció de forma inédita en el mercado de arte londinense hace ya algo más de quince años. Actualmente se conserva en manos de un coleccionista privado alemán²⁹⁹.

El profesor Enrique Valdivieso ha relacionado esta pintura con la intervención que Cano llevó a cabo para los Carmelitas Calzados del colegio de San Alberto en Sevilla³⁰⁰. La temática y la técnica, han llevado a pensar a los historiadores en la posibilidad de que esta pintura provenga de alguno de los retablos que Cano realizara para la iglesia de estos religiosos, hipótesis que hoy en día sigue resultando bastante verosímil. La autoría de la obra, a tenor de las características que describiremos a continuación, es clara.

La obra puede fecharse en torno a 1630, coincidiendo con los años que Cano estuvo activo en el Colegio de San Alberto³⁰¹. El carácter monumental de la escena y el característico tratamiento de los pliegues de la túnica, recuerdan claramente a otros dos cuadros, también procedentes de este templo sevillano, *Aparición de Cristo crucificado y resucitado a Santa Teresa*, que hoy se conservan en el Museo del Prado. Técnicamente hablando, y tal y como ya han apuntado diferentes estudiosos de la materia³⁰², este lienzo a diferencia de los anteriores, presenta un mejor y más cuidado estudio de las carnaciones, sutilmente matizadas a través de veladuras superpuestas. Destaca en la pintura el tono naturalista de la composición que como iremos viendo en obras posteriores, irá abandonando paulatinamente en favor de un mayor idealismo. Por otro lado, vemos ya, una marcada inclinación por el detalle, que se hace

²⁹⁹ *Catalogo Sotheby's Londres, Old master paintings*, 17 de diciembre de 1998, lote 175. Como Santa Catalina de Siena. La obra se remató en 28.420€.

³⁰⁰ Valdivieso, Enrique, "Alonso Cano pintor en su etapa Sevillana", *Alonso Cano Espiritualidad y modernidad artística*, Junta de Andalucía, Sevilla, 2001, p.51.

³⁰¹ Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002(a), p.97-98

³⁰² Fernando Moreno Cuadro en 2010, hace un resumen significativo, sobre los datos más relevantes que se han publicado hasta la fecha sobre esta pintura. Véase: Moreno Cuadro, "Iconografía de Magdalena de Pazzi, A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya", *LOCVS AMOENVS* 10, 2009-2010, p.141-153.

especialmente notable en el minucioso tratamiento de los diferentes símbolos de la pasión que porta la Santa, como son: la corona de espinas, las cabezas de los clavos o la punta de lanza.

Desconocemos el actual estado de conservación de esta obra.

Bibliografía: Sotheby's Londres...(1998), lote 175; Valdivieso (2001)p.51, Navarrete Prieto y Salort Pons (2001) p.138-139 y (2002)p.114; Véliz (2005)p.270-271; Fernández Pardo, vol. V (2007)p.196; Martínez Carretero (2007)p.155; Moreno Cuadro (2010), p.141-153.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORIA

Rafael persiguiendo a Tobías

Atribuido por Emilio Orozco antes de 1954

Fechado: No (ca. 1630-1635)

Óleo sobre lienzo

62 x 119 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: ---

Familia Bonilla Mir, Jaén



OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORIA

Historia de Tobías y el arcángel Rafael

Atribuido por Emilio Orozco antes de 1954

Fechado: No (ca. 1630-1635)

Óleo sobre lienzo

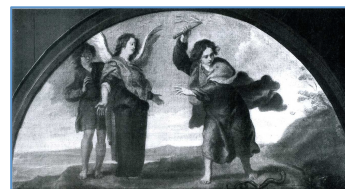
62 x 119 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: ---

Familia Bonilla Mir, Jaén



Conservadas en Jaén, en el Palacio de los Cobaleda Nicuesa, hoy propiedad de la familia Bonilla Mir, se encuentran estas pinturas que fueron identificadas por Emilio Orozco y expuestas de forma pública por primera vez en la exposición sobre Alonso Cano que se celebró en Granada en 1954³⁰³. Desde que se conocen las obras, y hasta donde nosotros sabemos, éstas no han cambiado de propietario³⁰⁴, ni son muchas las ocasiones en las que han podido ver de forma pública³⁰⁵.

No abunda tampoco la información que se tiene sobre su posible procedencia, Harold Wethey, que ya incluyó esta pareja en su primera monografía sobre el artista granadino de 1955, sugirió que las obras podían haberse realizado para el Convento granadino del Ángel Custodio, aunque tal y como el reconoció, esto no deja de ser una mera hipótesis, ya que

³⁰³ M^a Elena Gómez Moreno, *op.cit*, 1954, p. 28. y 34. Nº 27 Escena alegórica (*Rafael persiguiendo a Tobías*) y nº 46 Escena alegórica (*Historia de Tobías y el arcángel Rafael*.) Como prestamista se nombra a José Antonio Bonilla Mir, propietario de la obra por entonces.

³⁰⁴ La obra *Rafael persiguiendo a Tobías* fue puesta a la venta a finales de 2008 en Sotheby's Londres, pero no hubo pujas sobre la pintura y finalmente no fue vendida. Estimamos por tanto, de forma hipotética, que la obra se mantiene en esta colección jiennense.

³⁰⁵ Esta pareja se expuso de nuevo, en Granada, con motivo del III Aniversario de la muerte de Cano, en 1969. En años más cercanos y con motivo del IV Centenario del nacimiento del artista que tuvo lugar entre el 2001-2002, estas obras no fueron expuestas.

ningún documento o reseña se ha localizado al respecto³⁰⁶. Posteriormente, y siguiendo a este mismo autor, las obras tras los saqueos producidos durante la invasión napoleónica, pudieron pasar a la colección del general alavés Miguel Ricardo Álava, militar que combatió contra la causa Bonapartista de la mano del Duque de Wellington³⁰⁷. Se desconoce hasta la fecha, en qué momento pudo Jose Antonio Bonilla Mir hacerse con esta pareja de cuadros que, según todo apunta, hoy se siguen conservando en el acervo familiar.

La autoría de las obras fue atribuida por Emilio Orozco, reafirmada por M^a Elena Gómez Moreno y ratificada por Harold Wethey. Todos ellos, estudiosos de la obra del granadino, coincidieron a su vez en fechar éstas en el periodo sevillano del artista, entre 1630 y 1635, datación que a la vista de la incipiente técnica de ambas pinturas parece más que acertada.

El formato semicircular de los lienzos, que condiciona las representaciones, hace teorizar sobre la posible ubicación original de los mismos. Destaca el protagonismo absoluto de la línea que delimita los contornos de las figuras. Los plegados de las túnicas son rígidos y pesados, recuerdan claramente a los paños de otras obras de estos años como el sudario del *Cristo* de la iglesia de la Campana. El lienzo de *Rafael persiguiendo a Tobías*, muestra la influencia de las pinturas tenebristas, al utilizar como único foco de luz la antorcha que lleva el arcángel. En la otra pintura, *Historia de Rafael y Tobías*, la escena transcurre de día, hecho que le permite a Cano recrear un paisaje en el que ya vemos como introduce ciertos elementos vegetales, como el árbol de la parte derecha, que empezaremos a ver de forma más asidua en posteriores composiciones.

Desconocemos en qué estado de conservación se encuentran las pinturas.

Bibliografía: Gómez Moreno, M.E (1954) p.28 y 34; Wethey (1955)p.170-171; Centenario de Alonso Cano (1969)p. 55-56; Clavijo García (1980)p. 35; Wethey(1983)p. 142 nº 86; Bernal Ballesteros (1996)p.93; Valdivieso (2002)p. 69.

Recursos electrónicos:

http://www.artprice.com/artist/32512/alonsocono/lot/pasts/1/Painting/4918131/raphael-pursuing-tobias?p=1&iso3=USD&unite_to=in [consultada el 7 de julio de 2014]

³⁰⁶ Antonio Ponz, en la descripción que hace de la iglesia del Convento Carmelita no hace referencia alguna a estas pinturas. Wethey atribuye esta ausencia a la posibilidad de que las pinturas estuvieran en la zona de clausura del monasterio. Wethey, *op.cit.*, 1955, p. 170-170

³⁰⁷ *Ibidem*, p.171.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORIA Grabada por Lebrun en 1809

Retrato del Príncipe Baltasar Carlos

Atribuida por Eva Nyerges en 1981

Fechado: No (ca. 1634)

Óleo sobre lienzo

144 x 109 cm

Restauraciones: Sí, 1981

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv: 512828

Museo de Bellas Artes de Budapest, Hungría



Esta pintura sale de España como obra de Velázquez, posteriormente el Museo Húngaro lo atribuirá a Mazo, para finalmente en 1981 asignarlo a los pinceles de Alonso Cano³⁰⁸.

Cabe suponer que la pintura procediera de la colección real dada la temática representada, aunque esto no deja de ser una hipótesis. Se sabe que el anticuario Lebrun la saca de España como obra de Velázquez en 1804³⁰⁹, para llevársela a París, donde la vende en 1811³¹⁰. Algunos años después la obra vuelve a aparecer en el catálogo de subastas del general francés M. Lapeyrère, donde se recoge como: "Portrait de jeune garçon, en habit de chasse, chargeant son fusil (rapporté d'Espagne par P. Lebrun...)"³¹¹. En torno a 1919, la obra se localiza en la colección del banquero Mór Lipót Herzog, quien había adquirido parte de las obras españolas de su amigo el coleccionista húngaro Marcell Nemes. En 1944, durante la II Guerra Mundial, los Nazis tras su entrada en Budapest, incautaron la colección de la familia Herzog, en ese mismo año la policía secreta húngara rescató gran parte de las obras, entre las que se encontraba ésta³¹². La obra finalmente ingresa en el Museo de Bellas Artes de Budapest en 1951, donde se inventaría como obra de la escuela de Velázquez con el nº 512828.

³⁰⁸ La obra se atribuye por primera vez a Cano en 1981 tras una restauración que devuelve las calidades a la obra, dos años más tarde esta atribución se recoge en la publicación que hace Eva Nyerges sobre esta pintura en: Nyerges, E. "El retrato de don Baltasar Carlos del Museo de Bellas Artes de Budapest" *A.E.A.*, nº222,1983, p.143-150. Wethey, que publica en el mismo año su última monografía sobre el granadino, no acepta esta atribución y la recoge como obra de atribución dudosa.

³⁰⁹ Lebrun hace un grabado de esta pintura que aparece en su *Recueil de gravures au trait*, Tomo II, París, 1809, nº 131.

³¹⁰ "Velásquez. Lebrun _1811: *Jeune chasseur en pied*: 722 fr." En; Mireur, H, *Dictionnaire des Ventes d'art faites en France et à l'Étranger....* Tomo VII, París,1912. P.295.

³¹¹ Ilse Hempel Lipschurz, *La pintura española y los románticos franceses*, 1988, p. 358.

³¹² Existe una foto sobre las obras recuperadas donde aparece esta pintura. Konstantin Akinsha, "Lunching under the Goya. Jewish Collectors in Budapest at the Beginning of the Twentieth Century", *Quest, Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC*, N.2 October 2011 url: www.quest-cdecjournal.it/focus.php?id=231, citando a; "Zsidó kincsesláda a napfényen", *Magyar Futár*, May 31, 1944, 12 -13.

La obra hoy se data hacia 1634, el retrato del joven príncipe condiciona la fecha que en un principio se creía algo posterior. Se relaciona con el viaje que hiciera Cano a Madrid por estas fechas y que recogiera el tratadista Jusepe Martínez³¹³.

Las características técnicas descubiertas tras la limpieza de la obra, en 1981, fueron los detonantes que hicieron que la conservadora Éva Nyerges determinara la relación de Cano con esta pintura. El paisaje brumoso del fondo y los estudios pormenorizados de los elementos vegetales del primer plano, del tronco y del ramaje del árbol, que encontramos a la derecha de la composición, son recursos que se ven en obras de la misma época como en el *Cristo y la samaritana* o *La labor de Adán y Eva* fechadas hacia 1635-1637 ó en otras posteriores como en la *Virgen con Niño* del Museo del Prado de 1646, o el *Noli me tangere*, también en Budapest, datada en torno a 1646-1652.

En cuanto a las influencias, se ha mencionado sobre todo la innegable relación con las obras que Velázquez hiciera sobre este mismo tema en fechas cercanas, especialmente con el retrato de *Baltasar Carlos cazador*, del Museo del Prado que se fecha hacia 1635. Las dos obras comparten pose y la disposición de los elementos compositivos en la escena, pero surgen incoherencias al comparar ambas dataciones³¹⁴.

El estado de conservación de la obra es bueno, la obra fue restaurada en 1981, año en el que se propone el cambio de autoría. El lienzo se encontraba bastante oscurecido por la oxidación de los barnices y la acumulación de suciedad.

Bibliografía: Lebrun, t.II, (1809) nº 131; Éva Nyerges (1983) p. 143-149; Wetthey, H. (1983) p. 155 nº X17; Cruz Valdovinos (1985) p. 277; Klára Garas (1985) p.p.88; Ilse Hempel (1988) p.358; *Museum of fine arts Budapest...* (1991) p.150; Cruz Valdovinos (2002) p.73; Odile, Delenda (2002) p.120; Éva Nyerges (2003) p. 227-243; *Spanish paintings, The collections of the museum...* (2008) p.114-115; *Les Esterházy, Princes collectionneurs...* (2011) p.146-147.

³¹³ Jusepe Martínez, *Discursos practicables sobre el nobilísimo arte de la pintura...*, Akal, ed. 1988, p.25.

³¹⁴ La obra de Cano se fecha en 1634 de acuerdo con su estancia en Madrid, ya comentada. Mientras que el retrato de Velázquez se data en torno a 1635. O bien se adelanta la fecha del cuadro de Velázquez o bien habría que pensar en retrasar la del cuadro de Cano.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Ánimas del purgatorio

Atribuida por Antonio Ponz en 1787

Fechado: No (1936)

Óleo sobre tabla

51 x 128 cm

Restauraciones: Sí, 1985 y 2001

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv. CE0086P

Museo de Bellas Artes de Sevilla, Sevilla



Procedente de la iglesia de Monte Sión en Sevilla, se encuentra hoy en el Museo de Bellas Artes de esta misma ciudad.

En relación con este templo se conserva un contrato firmado por Cano que data de 1636³¹⁵, en éste se refleja el compromiso por parte de Cano de realizar un retablo para la orden dominica de Monte Sión. No se menciona específicamente esta tabla, pero los testimonios recogidos años después por Ponz o Ceán, constatan la existencia de ésta en el banco de un retablo de esta misma iglesia, que fuera o no el retablo trazado por Cano, no los sabemos con certeza³¹⁶.

Con la llegada de las tropas napoleónicas a la capital hispalense la obra es confiscada en 1810 y llevada al Alcázar de Sevilla³¹⁷, tres años después en un nuevo inventario, ésta vuelve a mencionarse en la misma localización³¹⁸. La pintura en 1837, con la ley de Extinción General de Conventos, pasa al Museo Provincial de Sevilla donde fue descrita en 1840 por Frank Hall Standish³¹⁹. En este Museo, hoy de Bellas Artes, se conserva a día de hoy.

El contrato conservado deja clara la datación de esta obra, 1636. No obstante este dato se reafirma al observar las características estilísticas de la misma, que la ratifican como obra temprana de Cano.

³¹⁵ Aterido Fernández, Ángel, *op.cit.*, 2002 a, p.224 doc.163.

³¹⁶ "... Asimismo creían de Cano la pintura de un Purgatorio en el basamento de otro retablo". Antonio Ponz, *op.cit.*, 1787, 2 ed. p.93-94; Ceán, *op.cit.*, 1800, p.216.

³¹⁷ Gómez Imaz, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla el año 1810*, nº 266. De Cano [...] "Otro de una cuarta de ancho y dos tercios de alto, Las Ánimas del Purgatorio".

³¹⁸ Rocío Ferrín Paramio, "Inventario de las pinturas, muebles y efectos existentes en el Alcázar y que se recogieron de los conventos y hospitales en tiempos del Gobierno intruso, 26 de Julio de 1813", *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo napoleónico*, 2009, p.203.

³¹⁹ Frank H. Standish, *Sevilla revisitada*, Sevilla, ed. 1996, p.p.110.

Los tintes tenebristas de la pintura se acentúan mediante el juego de contrastes entre las luces y las sombras. Destaca el cuidado estudio anatómico de los personajes, el interés por las posiciones escorzadas que le permite representar la anatomía desde diferentes puntos de vista, la búsqueda de la individualización que se hace patente a través de las distintas tipologías de hombres, ya sean jóvenes, viejos, con barba o con el cabello claro, características todas que veremos repetidas de manera más o menos acentuada durante estos primeros años sevillanos. Algunas de estas particularidades, como el gusto por los escorzos o por el estudio anatómico, se repetirán a lo largo de toda su trayectoria, como puede verse en las representaciones de sus Crucificados o Cristos flagelados.

Se observan por otro lado, semejanzas entre los tipos fisonómicos de esta pintura, y los que aparecen en otras obras de fechas cercanas, como el rostro del personaje con barba de la parte derecha y el rostro de San Juan Evangelista en algunas de las pinturas de Santa Paula³²⁰. Las tonalidades cálidas predominan en toda la composición, esta paleta viene condicionada por la temática representada.

La pintura se encuentra en buen estado de conservación, no obstante la tabla presenta un leve combamiento en la parte inferior de la misma que ha sido corregido ópticamente mediante la adaptación de una vitrina climática. La obra ha sido restaurada en diversas ocasiones, una de las intervenciones data de 1985, mientras que la más reciente, de carácter preventivo, fue llevada a cabo en 2001, momento en el que se decide colocar la vitrina climática en la que hoy se expone.

Bibliografía: Ponz (1787) 2ªEd, p.93,94; Ceán (1800) ed. 2001, p.216; Gómez Imaz (1810) nº 266; F.H.Standish (1840) ed.1996, p.110; Félix González de León (1844) p.196; Amador de los Ríos (1844) ed. 2005, p.379; Gómez Zarzuela (1865) p.108; Gestoso (1912)p.17-18; Chumillas (1948) p.85-86; Hernández Díaz (1967)nº 94 ; Wethey (1983)p.132; Bernal Ballesteros (1996)p.97; Muñoz Rubio, (2001) p.244-245, Aterido Fernández (a 2002), p.224; Muñoz Rubio, (2002) p.124-125, Ferrín Paramio (2009)p.213 y 275.

³²⁰ Véase *San Juan y la visión de Dios o San Juan y la visión del Cordero* –ambas conservadas en The Ringling Museum of Art de Sarasota– o *el San Juan y la visión de Jerusalén* de la Wallace Collection londinense.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

CICLO DE SANTA MARÍA DE LAS CUEVAS, SEVILLA

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA Descrita por Ceán Bermúdez en 1800

Cristo y la samaritana

Atribuido por Lorenzo Quirós en 1773

Fecha: No (ca. 1635-1637)

Óleo sobre lienzo

166 x 205 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv; 584

Academia de San Fernando, Madrid



La obra pertenece a un conjunto de ocho lienzos pintados por Cano de los que se desconoce su procedencia original. A día de hoy este grupo pictórico se encuentra disperso estando cinco de sus obras en paradero desconocido desde principios del XIX. Esta pintura sin embargo, la encontramos hoy entre los fondos de la Academia de San Fernando en Madrid.

Las primeras referencias que se tienen sobre este conjunto son las que apuntan al pintor Lorenzo Quirós como responsable de la compra, en 1773, de ocho cuadros con temas de la Historia Sagrada atribuidos a Alonso Cano, que decorarían las paredes laterales del refectorio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas en Sevilla³²¹. Algunos años después, Ponz en el tomo IX de su *“Viage de España”* recoge la serie apuntando que ésta había sido recientemente adquirida para el monasterio ³²². No será hasta 1800 con la publicación de Ceán Bermúdez, cuando se describan las temáticas de cada uno de los cuadros de la serie³²³.

Con la llegada de las tropas napoleónicas a Sevilla y los diferentes expolios que se producen en este momento, el conjunto es trasladado al Alcázar de esta ciudad donde aparece recogido en el inventario de pinturas del 1 de junio de 1810³²⁴. Meses más tarde, en enero de 1811, la obra es enviada a Madrid junto con otros dos lienzos de la serie para formar parte del Museo

³²¹ Adquiridos según fuentes en la villa de Guadalcanal, véase; Alfredo J. Morales y Juan Miguel Serrera, “El patrimonio artístico de la Cartuja de Sevilla”, *Historia de la Cartuja de Sevilla, De la ribera del Guadalquivir a recinto de la Exposición Universal*. Ed. Turner, 1989.p.191.

³²² “Tengo noticia de que se han adquirido después algunos quadros de Cano, que se han colocado dos en la capilla del Santo Christo, y los demás en el Refectorio”. Antonio Ponz, *Viage de España*, Tomo IX, 2º Ed, Madrid, 1786. P.153.

³²³ “Cartuja de Santa María de las Cuevas en Sevilla: Ocho apaisados en el refectorio: a saber; Adán y Eva arrojados del paraíso, Adán trabajando la tierra y Eva criando a sus hijos, David con la cabeza de Goliat, S. Rafael y Tobías, el sacrificio de Abrahán, la muerte de Abel, *Jesucristo y la samaritana* y Josef huyendo de la mujer de Putifar”. Ceán Bermúdez, *op.cit.*,1800, ed. 2001, p.218.

³²⁴ El *Cristo y la Samaritana* recogido con el nº318. Gómez Imaz, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla,1810*, Ed. 2009. Apéndice.

Napoleón en París³²⁵, dispersándose así, en ese momento el conjunto de la Cartuja. Los cuadros se depositaron en el Convento del Rosario, pero finalmente según puede verse en la lista definitiva de obras enviadas, ninguna de estas tres fue incluida³²⁶. En mayo de 1813 la obra es llevada a la Academia de San Fernando, donde hoy la encontramos. Aparece recogida en el inventario de pinturas de la Academia de 1813³²⁷ y de 1884³²⁸. Tormo en 1929, en su visita a las colecciones de la real Academia de San Fernando, deja constancia de que la obra se localiza inmerecidamente en los almacenes de la misma, al mismo tiempo que confirma la autoría de Cano.

A partir de ese momento en los inventarios posteriores, la obra aparece recogida, ya sí, como obra de Alonso Cano³²⁹. No será hasta 1954, tras una exposición monográfica celebrada en Granada sobre el Racionero, cuando la obra pasa a exponerse de forma permanente en las salas del Museo³³⁰.

En cuanto a la datación de la pintura, no existe unanimidad sobre la misma³³¹. Los influjos venecianos que se aprecian a nivel compositivo, pero no a nivel cromático, hacen pensar en la posibilidad de que Cano aún no conociera la escuela veneciana de primera mano, y que por tanto se sirviera únicamente de grabados, lo que situaría la obra como algunos historiadores han propuesto, dentro del periodo sevillano³³². Los distintos recursos técnicos empleados en el tratamiento del fondo, herencia de los pintores venecianos, en especial de Veronés, se alejan de los planteamientos tenebristas de sus primeras pinturas y la sitúan en los últimos años de su estancia en Sevilla³³³. El rostro de la samaritana, como ya señalara Pérez Sánchez, posee similitudes con ciertos modelos femeninos de este autor italiano³³⁴.

³²⁵ *David con la cabeza de Goliat*, hoy en paradero desconocido y *José y la mujer de Putifar*, en una colección particular de Ginebra. Véase, Marqués de Saltillo, *Mr. Frederic Quillet comisario de Bellas Artes del Gobierno intruso* (1809-1814), 1933, p. 27-30.

³²⁶ P. Beroqui, "Apuntes para la historia del Museo del Prado" en *Boletín de la sociedad española de excursiones*, nº40, 1932. P.94-95.

³²⁷ Pese haber sido atribuida a Cano en los años precedentes, la obra se recoge como: *Nº 89. Christo con la Samaritana. 8 palmos de alto, 3 1/2 de ancho. Escuela [en el interlineado: italiana] de Cano*. Véase; *Real Academia de San Fernando. Depósitos de la Guerra de la Independencia. Inventarios de pinturas*. – 1813. [F.72 r]

³²⁸ En este caso se recoge la obra pero no se dice nada de su autoría. *Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, Madrid, 1884. [F.102r]

³²⁹ Véase, Pérez Sánchez, *op.cit.*, (1964) nº548, p.53.

³³⁰ M^a Elena Gómez Moreno, *Alonso Cano estudio y catálogo de la exposición...*, Madrid, 1954, p.47.

³³¹ Autores como Harold Wethey sitúan la obra a finales del periodo madrileño en torno a 1650-1652, mientras que otros como M^a Elena Gómez Moreno, Bernal Ballesteros, Pérez Sánchez o Álvarez Lopera, se decantan por los últimos años del sevillano en torno a 1635-1637.

³³² Esta apreciación la da a conocer M^a Elena Gómez Moreno en 1954, y la corroborará Álvarez Lopera años después en 2002. p.435.

³³³ Véase entre otros *San Francisco de Borja, Retrato de Eclesiástico, Cristo atado a la columna de la Campana*, o la tabla de las *Ánimas del purgatorio* donde tiende a utilizar fondos neutros.

³³⁴ Véase por ejemplo, en la colosal *Boda de Canaá* (1563), las tres cabezas femeninas en la esquina inferior izquierda o en la obra *Marte y venus unidos por el amor* (1565), la cabeza de Venus.

Destaca el cuidado estudio compositivo de corte clasicista y el esmerado dibujo de los personajes y elementos representados. En cuanto al color, mencionar la intensidad y luminosidad de los tonos empleados en las túnicas de Cristo, tonalidades que se vienen viendo en otras obras de la producción sevillana del granadino, como en el *San Juan Evangelista* de la Wallace Collection o en las *Visiones de Dios o del Cordero* del Mable Ringling Museum of Art.

La obra presenta un buen estado de conservación, al igual que otras obras de la misma institución, suponemos que fuera intervenida con motivo de la exposición conmemorativa del IV Centenario que se llevó a cabo en 2001, donde fue expuesta.

Bibliografía: Ponz (1786)p.153; *Copia del inventario de las pinturas...* (1813)F.72r; *Catálogo...*(1884) F. 102r; Félix González de León (1844)p.352-353; Tormo (1929) p.123; P. Beroqui (1932)p.94-95; Marqués de Saltillo (1933) p.27-30; Chumillas (1948) p.60; M^a E. Gómez Moreno (1954)p.47; Wethey (1955)p.60 y 150; Pérez Sánchez (1964) p.53; Camón Aznar(1969)p.12; Wethey (1983)p.118; J.Morales y Serrera (1989)p.191; Bernalles Ballesteros (ed.1996) p.102; F. Standish(ed. 1996)p.54, Camón Aznar (1999) p.514 ; Ceán (ed.2001)p.218; Ramos Suárez (2001)p.227-228; Álvarez Lopera (2001)p. 434-435. Gómez Imaz (ed.2009) nº318.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

CICLO DE SANTA MARÍA DE LAS CUEVAS, SEVILLA

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA
Descrita por Ceán Bermúdez en 1800

Primera labor de Adán y Eva

Atribuido por Lorenzo Quirós en 1773

Fechado: No (ca. 1635-1637)

Óleo sobre lienzo

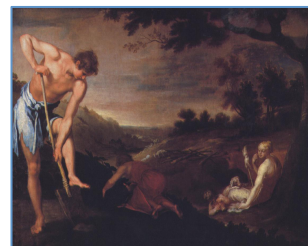
166 x 207 cm

Restauraciones: 1976

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nºinv; PC.43.

Pollok House, Glasgow, Escocia



La primera labor de Adán y Eva, pertenece al mismo ciclo pictórico que el *Cristo y la Samaritana*, hoy en la Academia de San Fernando de Madrid. Con la dispersión del conjunto a consecuencia de la invasión napoleónica, esta pintura acabó atravesando las fronteras españolas. Tras diferentes vicisitudes la encontramos hoy en la Pollok House de Glasgow.

Como se mencionara en el *Cristo y la samaritana*, se desconoce la procedencia original del conjunto. Los primeros datos que se tienen sobre el mismo se estiman en torno a 1773, año en los que según fuentes, el pintor extremeño Lorenzo Quirós, adquiere la serie para la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla³³⁵. Posteriormente, autores como Ponz (1789) o Ceán Bermúdez (1800) a su paso por Sevilla dejaron constancia de la existencia de estas obras en el monasterio Cartujo³³⁶.

Apenas cuatro meses después de la llegada de los franceses a Sevilla, en 1810, el conjunto es trasladado al Alcázar sevillano, ubicación donde será vista por última vez la serie de cuadros al completo³³⁷. Esta obra junto a otra de la serie, *El sacrificio de Isaac*, hoy en paradero desconocido, permanecerá en el Alcázar hasta 1813, año en que tras la salida de las tropas napoleónicas, el Prior del Monasterio de la Cartuja solicita la devolución de las obras pertenecientes al mismo. La devolución, se hace efectiva en octubre de 1813³³⁸. La siguiente

³³⁵ Alfredo J. Morales y Juan Miguel Serrera, "El patrimonio artístico de la Cartuja de Sevilla", *Historia de la Cartuja de Sevilla, De la ribera del Guadalquivir a recinto de la Exposición Universal*. Ed. Turner, 1989.p.191.

³³⁶ Antonio Ponz, *Viage de España*, Tomo IX, 2ª Ed, Madrid, 1786. P.153 y Ceán Bermúdez, *op.cit.*,1800, ed. 2001, p.218

³³⁷ Recogido con el nº320 en Gómez Imaz, *Inventario de los cuadros sustraídos por el gobierno intruso en Sevilla*,1810. Ed. 2009. Apéndice.

³³⁸ "Don Álvaro Flores Estrada, me ha entregado en calidad de depósito el Señor Veedor de los Reales alcázares, las pinturas siguientes: [...] 315- Un cuadro de dos y media varas de ancho y dos de alto, el sacrificio de Isaac. (Entregado a la Cartuja), 320- Otro id. De Adán y Eva en el 1º Cavando la tierra". Ferrín Paramio, *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo napoleónico*, 2009,p. 226.

referencia que se tiene de la obra apunta al año 1842, fecha en la que la pintura aparece catalogada entre los cuadros legados por el coleccionista Frank Hall Standish al Museo Español del rey Luis Felipe de Orleans³³⁹. Es de suponer por tanto, que el británico Standish se hiciera con la obra entre 1836 y 1842³⁴⁰. La pintura se expone en la Galería Española de Luis Felipe hasta la disolución de la misma en 1853, en este momento la obra es adquirida por el escocés Sir William Stirling Maxwell³⁴¹, quien tras su muerte lega la obra a su hijo Sir John Stirling Maxwell, al igual que hará éste con su hija Mrs Anne Maxwell McDonald, actual propietaria de la obra.

En cuanto a la datación de la obra, hay disparidades como ya se viera con motivo del *Cristo y la Samaritana* de la Academia de San Fernando. Algunos historiadores han datado este ciclo pictórico en torno a 1650-1652³⁴², pero algunas imprecisiones en el dibujo y la dureza de trazos en el estudio anatómico de los personajes, especialmente en la figura de Eva, delatan una factura temprana que ha llevado finalmente a fechar la pintura en torno a 1635-1637, a finales de su estancia sevillana³⁴³.

A nivel compositivo, se observa en el tratamiento del fondo la influencia de la escuela veneciana, que posiblemente Cano llega a conocer a través de grabados³⁴⁴.

Esta pintura, como diera a conocer Wethey en 1958 y repitieran posteriormente tantos otros, se basa directamente en el grabado de Joannes Saenredam sobre composición de Bloemaert. En este caso vemos cómo Cano copia literalmente la composición del Holandés, únicamente difiere con el original el cambio de formato, en este caso horizontal y la supresión de algún elemento compositivo, como la casa que aparece al fondo. El grupo formado por Caín y Abel, aparece también modificado con respecto a la estampa.

Desconocemos el actual estado de conservación de la obra, si bien estimamos que es bueno de acuerdo al aspecto que presentaba en el 2001 cuando la obra fue expuesta en Granada. Se conoce que en abril de 1976, la obra fue sometida a una limpieza y a su posterior barnizado.

³³⁹ "Nº92. L'homme et la femme condamnés au travail. (Adam et Eve après leur chute). " *Catalogue des Tableaux, dessins et Gravures de la collection Standish, Lègues au roi par M. Franck Hall Standish*, París, 1842, p.23.

³⁴⁰ Anotamos de forma hipotética que Standish se hiciera con la obra a partir de 1836, fecha en la que se instala de forma definitiva en Sevilla, tras conocer la noticia de la desamortización de Mendizábal y la posibilidad que esta le suponía para hacerse con cuadros para su colección de pinturas.

³⁴¹ La subasta de la colección se lleva a cabo en Christie's el 27-28 de mayo de 1853, la pieza sale con el nº de lote 149 y es vendida por 22 libras.

³⁴² Wethey, *op.cit.*, 1983, p.131; Calvo Castellón, *op.cit.*, 1988; Ángel Rodríguez Rebollo, *op.cit.*, 2001, p.270, Valdivieso, *op.cit.*, 2001, p.135.

³⁴³ Bernal Ballesteros, *op.cit.*, 1996, p.101; Álvarez Lopera, *op.cit.*, 2001, p. 435.

³⁴⁴ Especialmente el modelado de los árboles recuerda a obras de Tiziano, Correggio o Veronés.

Bibliografía: Ponz (1786)p.153; *Catalogue des Tableaux...* (1842), p.23 ; Mayer (1942) p.393. M. Chumillas (1948)p.70 ; Gaya Nuño (1958)p.123, Wethey (1958)p.22 y (1983)p.132; Calvo Castellón (1988); Hempel Lipschutz (1988) Apéndice A; J.Morales y Serrera (1989)p.191; Bernal Ballesteros (1996)p.101; Navarrete Prieto(1998) p.180; Hugh Brigstoke(1999)p. 16-17; Álvarez Lopera (2001)p. 435; Ceán (ed.2001)p.218; Ramos Suárez (2001)p.227-228; Rodríguez Rebollo (2001) p.270; Valdivieso (2001)p.135; Hilary Macartney (2002)p.345; Navarrete Prieto (2002)p.55-56; Ferrín Paramio (2009)p. 226; Gómez Imaz (ed.2009) nº320.

Recursos electrónicos:

<http://collections.glasgowmuseums.com/starobject.html?oid=199367> [consulta 17 de septiembre de 2013]

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

CICLO DE SANTA MARÍA DE LAS CUEVAS, SEVILLA

OBRA AUTÉNTICA

Descrita por Ceán Bermúdez en 1800

José y la mujer de Putifar

Firmado: Sí [*Alonso Cano*]

Fechado: No (ca.1635-1637)

Óleo sobre lienzo

165 x 209 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº Inv: ---

Colección Particular, Ginebra (?)



Procedente del mismo ciclo pictórico que las dos obras anteriores, *Cristo y la Samaritana* y *La primera labor de Adán y Eva*, fue localizada en 1980 en un colección privada de Ginebra. Actualmente no se tienen datos sobre su paradero.

De origen desconocido, fue adquirida junto con el resto de obras del conjunto, por Lorenzo Quirós en 1773 para decorar el refectorio de la Cartuja de Santa María de las Cuevas de Sevilla³⁴⁵. Allí fue mencionada en años posteriores por distintos viajeros como Ponz o Ceán y de allí fue sustraída en 1810 tras la entrada de las tropas napoleónicas en la capital andaluza, para ser depositada en el Alcázar donde permaneció hasta 1811³⁴⁶. En enero de este año la obra corrió la misma suerte que dos de sus compañeras, *Cristo y la Samaritana* hoy conservada en la Academia de San Fernando y un *David y Goliath* del que nada se sabe desde entonces, y fue enviada a Madrid al convento del Rosario para desde allí partir a París con destino el Museo Napoleón³⁴⁷. Según parece, de estas tres obras mencionadas ninguna de ellas llegó a salir en este momento de España, ya que no se recogen en las listas definitivas de las pinturas que finalmente sí fueron enviadas a Francia³⁴⁸. Hasta aquí llegaban las noticias que se tenían de la obra hasta su reaparición en 1980 en una colección particular de Ginebra, donde fue localizada por José María Arnáiz ³⁴⁹.

Pese a la firma que consta en el ángulo inferior derecho del lienzo, las dudas sobre la autenticidad de la pintura surgieron en los años de su reaparición de la mano de Harold

³⁴⁵ Alfredo J. Morales y Juan Miguel Serrera, *op.cit.*, 1989.p.191

³⁴⁶ Gómez Imaz, *op.cit.* ed.2009. Apéndice. Nº319. *José y la mujer de Putifar (igual)* [Dos varas y media de ancho por dos de alto]

³⁴⁷ Marqués de Saltillo, *op cit.*,1933,p.27-30.

³⁴⁸ Beroqui, *op. cit.*, 1932.P.94-95.

³⁴⁹ Arnáiz, José Manuel, "Varia, Alonso Cano y su discípulo Bocanegra", *Archivo Español de Arte*, nº 53, 1980, p.185-194.

Wethey, quien en su monografía sobre el Racionero de 1983 mostró recelos sobre la legitimidad de la inscripción³⁵⁰. José María Arnaiz por su parte, se mostró firme sobre la autoría de la obra basando sus argumentos en la indudable calidad que presentaba el lienzo, cuando éste tuvo acceso directo a la misma en Ginebra³⁵¹. En estudios posteriores, la obra se ha considerado ya sin dudas de la mano del Granadino³⁵².

La obra, perteneciente al ciclo pictórico de la Cartuja, debe fecharse al igual que los otros dos lienzos conocidos, en torno a 1635-1637, en los últimos años del periodo sevillano de Alonso Cano³⁵³. Ciertas imprecisiones anatómicas que observaban en los personajes del lienzo de *Labor de Adán y Eva*, se repiten de nuevo en la figuras de esta pintura, el modelado blando de los brazos, de las piernas o del rostro de José, recuerdan claramente a la figura de Adán del cuadro antes mencionado. No obstante, se aprecian ya indicios de la maestría futura de Cano, se observa un buen estudio volumétrico del cortinaje –a izquierda de la composición–, así como del resto de paños que aparecen en la escena, éstas siguen la misma línea que ya viéramos en las túnicas de Cristo, del lienzo conservado en la Academia de San Fernando. Sobre el cromatismo o la paleta de la obra nada podemos decir, ya que únicamente conocemos la pintura a través de una fotografía en blanco y negro.

Sobre su estado de conservación, nada se sabe por el momento.

Bibliografía: Ponz (1786)p.153; Ceán (1800),ed.2001,p.218; Gómez Imaz (1810) ed.2009, nº319; Beroqui (1932)p.94-95; Marqués de Saltillo (1933) p.27-30; Arnaiz, José Manuel, *op.cit.*, 1980, p.185-194; Wethey (1983)p.130 nº 57A; Morales A.J. y Serrera J.M. (1989)p.191; Ramos Suárez (2001)p.227-228; Álvarez Lopera (2001)p. 435.

³⁵⁰ Wethey incluye la obra entre las pinturas atribuidas al racionero pese a mostrar desconfianzas ante una firma en un cursiva (*Alonso Cano*) que no correspondía con los acostumbrados anagramas. Hay que añadir que Wethey no llegó nunca a ver la pintura directamente. Wethey, *op.cit.*, 1983, p.130 nº 57^a.

³⁵¹ Arnaiz, José Manuel, *op.cit.*, 1980, p.185-194.

³⁵² Álvarez Lopera, *op.cit.*, 2001, p.434.

³⁵³ Ya se ha hablado a propósito del *Cristo y la samaritana* o de la *Labor de Adán y Eva*, de la disparidad de opiniones con respecto a la datación de este ciclo. Hay partidarios que defienden que el ciclo se realizó en los últimos años de Cano en Madrid, entre 1650-1652, mientras que otros como Bernal Ballesteros (1996) p.101; Álvarez Lopera, *op.cit.*, 2001, p.435, mantienen la postura de atribuirlo a los últimos años sevillanos, opinión que compartimos de acuerdo a los argumentos que ofrecen. Harold Wethey en 1983, hablaba del eclecticismo de la pintura, quizás esto se deba a la fecha temprana en la que fue realizada ésta. Wethey, *op.cit.*, 1983, p.130.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA Descrita por Antonio Ponz 1772

Educación de la Virgen

Atribuida por Gómez Moreno en 1926

Fechado: No (ca.1640)

Óleo sobre lienzo

203 x 145 m cm

Restauraciones: Sí, 1985 y 2009

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: ---

Colección Banco Santander

Ciudad financiera, Boadilla del Monte, Madrid



Se desconoce con seguridad la procedencia de este lienzo, no obstante, existe la creencia que relaciona esta pintura con una obra del mismo tema, mencionada por Ponz y más tarde por Ceán en el Convento de San José de Sevilla³⁵⁴.

Las fuentes coinciden en señalar a D. Ramón M^a Narváez y Campos, I Duque de Valencia como primer poseedor de la obra³⁵⁵. Posteriormente la obra se menciona en la colección de la XIII Marquesa de la Espeja, Dña. M^a Josefa del Águila y de Ceballos, heredera de la pintura tras casarse con el sobrino de éste, D. José María de Narváez y Porcel, II Duque de Valencia³⁵⁶. La obra así, pasa sucesivamente de heredero en heredero, hasta que en 1976 la pintura es adquirida por el Banco Urquijo, quien la mantiene en su colección hasta 1988, fecha en la que el hoy desaparecido Banco Hispano Americano se hace con la colección de arte de éste. Tras diferentes fusiones y compras entre entidades financieras, la obra se conserva hoy en Madrid, en la colección de la Fundación Santander³⁵⁷.

Sobre la autoría de esta pintura, parece haber habido siempre unanimidad, las características de la obra y los distintos rasgos físicos de los personajes, que se relacionan con otras obras de Alonso Cano confirmadas, reafirman esta atribución³⁵⁸.

³⁵⁴ Antonio Ponz, *op.cit.*, 1772, 1ª ed, p. 108-109. "En la iglesia del Convento de S. Joseph, perteneciente a religiosos Mercenarios Descalzos, hay varias pinturas [...] De Alonso Cano me pareció una Santa Ana enseñando a leer a la Virgen en una capilla obscura de la iglesia..."

³⁵⁵ D. Ramón M^a Narváez y Campos (n. 1800 Granada – † 1868 Madrid).

³⁵⁶ En esta colección cita la pintura M^a Elena Gómez Moreno, en el catálogo de la exposición que se celebra en Granada sobre el Racionero en 1954.

³⁵⁷ Agradecer a la conservadora de la Fundación Banco Santander, Charo López, los datos proporcionados sobre los distintos propietarios de la obra que aquí se citan.

³⁵⁸ No obstante, Harold Wethey en su monografía inglesa de 1955, atribuye la obra al taller de Alonso Cano, mientras que en breve versión española de 1958, no llega a hablar de ella. Años más tarde en 1983, aparece recogida dentro de las obras de segura atribución a Alonso Cano.

En cuanto a la datación, surgen discrepancias entre los autores que fechan la obra en torno a 1640, y los que la sitúan en años posteriores, entre 1650-1655³⁵⁹. En los últimos tiempos, está más extendida la teoría que defiende que la pintura fuera realizada en los primeros años de su estancia en la corte³⁶⁰. Las semejanzas con otras obras de este mismo periodo, como el *Ecce Homo* de San Ginés, con el que comparte la influencia del cromatismo flamenco rubeniano, o con su compañera de colección, *Predicación de San Vicente Ferrer*, algo posterior en la datación, pero con la que se observa analogías en el tratamiento del celaje o incluso en el rostro maduro de Santa Ana, que define con la misma angulosidad y dureza de facciones que vemos en el rostro de San Vicente Ferrer. La pintura destaca especialmente por el vivo colorido de los tonos cálidos y por el impecable estudio de los paños, tanto de los que constituyen los ropajes de los personajes como el cortinaje que vemos en la parte superior izquierda. La escena que se enmarca en un espacio interior, tiene un carácter algo teatral, que se acentúa con la existencia de una alfombra, una barandilla, y especialmente una pesada cortina que sujetan tres angelotes que parece simular un telón³⁶¹. En el grupo protagonista formado por San Ana y la Virgen se observa el contraste entre la lozanía de la Virgen niña y el ajamiento de Santa Ana. Al fondo, una vez más, puede verse cómo la escena se abre a un espacio natural crepuscular, que ya viéramos en otras obras anteriores, como el retrato del *Príncipe Baltasar Carlos* o en el *Ecce Homo* de San Ginés, y que veremos a partir de ahora con más asiduidad, especialmente en sus pinturas de los años madrileños.

En cuanto a los antecedentes, se ha señalado un grabado del mismo tema de S.A. Bolswert, sobre pintura de Rubens, que pudo servir a Cano de inspiración para llevar a cabo su escena³⁶². Es visible cierta relación entre éstas, especialmente en cuanto a ambientación se refiere, no obstante, más allá de estos detalles Cano reinterpreta por completo la estampa haciéndola suya.

No conocemos de primera mano el estado de conservación de la pintura, pero a tenor de las últimas restauraciones éste debe ser bueno. M^a Elena Gómez Moreno en 1954, ponía de manifiesto el desgaste de la película pictórica que dejaba intuir una preparación rojiza en algunas zonas de la composición³⁶³. Desde su adquisición por el Banco Hispano Americano, la

³⁵⁹ Wethey, Lafuente Ferrari o Calvo Castellón datan la obra en los últimos años del periodo madrileño de Cano, (1650-1655), mientras que Camón Aznar o Díaz Padrón basándose en la importante influencia velazqueña que se aprecia en la pintura adelanta la fecha a 1640.

³⁶⁰ Díaz Padrón, Matías, *Catálogo de la colección Santander*, 2005, p.70 o *Selecta del Greco a Picasso*, 2010, p.40.

³⁶¹ La inserción de un cortinaje rojizo en la escena, puede verse también, en la *Anunciación* de Getafe que hiciera en años cercanos.

³⁶² Navarrete Prieto, *op.cit*, 1998, p.193

³⁶³ M^a Elena Gómez Moreno, *op.cit*, 1954, p.57, n^o 27 y Díaz Padrón, *op.cit*, 1982, p.64.

obra se ha intervenido en diferentes ocasiones. En 1985 la obra fue intervenida por el restaurador Rafael Alonso, quien dejó patente en el informe de restauración, el deficiente estado de conservación que presentaba la película pictórica en ese momento³⁶⁴. En años recientes, en 2009, la obra ha sido de nuevo intervenida, esta vez la pintura, que presentaba según informe notables deformaciones y abultamientos, ha sido reentelada.

Bibliografía: Ponz (1772) 1ª ed, p.108-109; Ceán Bermúdez (1800) ed. 2001, p.217; Gómez Moreno M. (1926)p. 10; Lafuente Ferrari (1987) vol. II p.331 Gómez Moreno, M.E (1954) p.57 nº 27; H. Wetthey(1955)p.157-158, (1983)p.124; Navarrete Prieto, (1998) p.193; Camón Aznar (1999)v. XV, p.517; *Colección Banco Urquijo* (1982) p.64-67; Calvo Castellón (2001)p. 471; Díaz Padrón (2005)p.70; Calvo Castellón (2009)p.148; *Selecta del Greco a Picasso* (2010)p.40.

³⁶⁴ Al parecer la obra presentaba importantes desgastes y abrasiones, numerosos repintes sobre la obra original y una precaria forración. Agradecer encarecidamente a Charo López, de la Fundación Santander, que nos haya facilitado la consulta de los expedientes de restauración, tanto de ésta obra que nos ocupa, como de su compañera la *Predicación de San Vicente Ferrer*.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA Descrita por Antonio Ponz en 1776

Cristo Crucificado

Atribuida por Antonio Ponz en 1776

Fechado: No (ca.1641-1643)

Óleo sobre lienzo

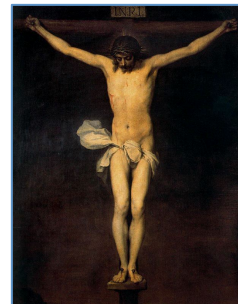
241 x 150 cm

Restauraciones: Sí. 2001

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv. 635.

Academia de San Fernando, Madrid



Hasta las investigaciones llevadas a cabo por Álvarez Lopera y Cruz Valdovinos entre los años 2001 y 2002³⁶⁵, la obra se creía proveniente de la colección de Manuel Godoy, incluida en la lista de cuadros que partió a París con destino el Museo Napoleónico e ingresada en la Academia de San Fernando, en torno a 1816, tras la devolución de obras que llevo a cabo el gobierno francés con la salida de sus tropas de España³⁶⁶.

Los noticias aportadas por estos dos historiadores que salieron a la luz con motivo del “IV centenario del nacimiento del artista”, proponen un recorrido de la obra muy diferente. Los nuevos datos apuntan a que la obra procede del monasterio Benedictino de San Martín en Madrid, donde fue vista por diferentes historiadores³⁶⁷ y donde estuvo al menos hasta 1804³⁶⁸. Se estima que la obra pasó a formar parte de los fondos de la Academia de San Fernando durante los primeros años de la ocupación francesa, ya que Cruz Bahamonde en 1812 ya la localiza allí³⁶⁹. A día de hoy la obra sigue conservándose en esta institución³⁷⁰.

La obra datada de forma unánime dentro del periodo madrileño del artista, entre 1641-1643, se caracteriza por la representación del Cristo con cuatro clavos y no con tres, como vemos en otras pinturas canescas. El Granadino sigue ahora las pautas iconográficas establecidas por su

³⁶⁵ Álvarez Lopera, José; “Cano desconocido. Sobre conjuntos dispersos y pinturas desaparecidas”, *Alonso Cano, Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, 2001, 171 y Cruz Valdovinos, J.M., “Encargos y Clientes de Alonso Cano en la Corte de Felipe IV”, *Alonso Cano, Modernidad del siglo de oro*, Madrid, 2002, p. 79.

³⁶⁶ M^a Dolores Antigüedad, *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*, UCM, 1987, p.294, 299 y 308.

³⁶⁷ “En el descanso de una escalera que sube al claustro alto, está el bello Crucifijo de Alonso Cano, pintura casi de tamaño del natural. Es lástima que no se coloque en mejor sitio”. Antonio Ponz, *op.cit.*, 1776, t.V p.225 ó “El cuadro del crucifijo, que se trasladó de la escalera a una capilla de esta iglesia”. Ceán Bermúdez, *op.cit.*, 1800, t.I, p.220.

³⁶⁸ Álvarez Lopera, *op.cit.*, 2001., p 238.

³⁶⁹ Cruz Bahamonde, *Viage de Espala, Francia e Italia*, tomo XI, Cádiz, 1912, p.31

³⁷⁰ La obra ha aparecido a lo largo de los diferentes catálogos de pinturas que se han realizado en la Academia de San Fernando desde entonces. Véase, *Catálogos de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en...* 1817 p.2; 1819, p.5-6; 1821, p.6; 1824, p.15; 1829, p.19; 1929, p.50; 1964, p.59.

maestro Pacheco. El tratamiento anatómico del crucificado presenta, una vez más, un cuidado estudio del rostro y del tronco. Al igual que en otras composiciones, destaca el plegado del paño que en esta ocasión se representa airoso. Cano pinta un Cristo sereno, sin signos de violencia, en calma, en la línea naturalista que acostumbra.

Esta pintura está en relación con otra del mismo autor realizada en torno a 1643: el *Cristo Crucificado*, procedente del Convento Carmelita de Loeches, hoy en colección particular. La analogía entre ambos cristos es notable, véase el tratamiento de manos y brazos, la construcción de la barba partida en dos mechones o la ligereza del paño, que en ambos casos aparece caído mostrando las caderas al descubierto, recurso que dota a la imagen de cierto movimiento.

Distintas fuentes anotan también la relación entre este Crucificado y el de Velázquez existente en el Museo del Prado³⁷¹. Ambos muestran la influencia de Francisco Pacheco, quien a su vez toma referencias de una estampa de Durero fechada en 1523³⁷². Comparando estas tres composiciones mencionadas, puede observarse cómo la representación llevada a cabo por Cano, se aleja en cierto modo de las pautas planteadas por Pacheco y seguidas posteriormente por Velázquez, al plantear la composición sobre un paisaje nocturno con una ciudad que se vislumbra en la lejanía y no sobre un fondo neutro como hicieran estos. Por otro lado, las obras de Pacheco y Velázquez presentan un paño de pureza estático y sin movimiento, mientras que en la pintura de Cano el sudario vuela al viento aportando cierto dinamismo a la composición.

Según puede verse, la tela de Cano presenta más similitudes con la aludida estampa de Albert Durero, que con la tabla de su maestro Pacheco, con la que tantas veces se ha relacionado. Esto hace plantear la hipótesis de que Cano conociera ya en estos años la estampa del maestro alemán.

La obra se encuentra en un buen estado de conservación. Posiblemente ésta fue intervenida para la exposición que se llevó a cabo en Granada y luego en Madrid con motivo del IV Centenario del nacimiento del artista, celebrado en 2001/2002. Durante el proceso de limpieza y la eliminación de antiguos barnices, debió salir a la luz el paisaje bajo y los

³⁷¹ Martínez Chumillas(1948); Camón Aznar (1969); Gómez Moreno (1954) nº19.

³⁷² Concretamente de la tabla de *Cristo Crucificado*, conservada en el Instituto Gómez Moreno de Granada. La estampa a la que nos referimos es *Calvario*, conservada en el British Museum de Londres. Véase; Benito Navarrete Prieto, "Durero y los cuatro clavos", *Boletín del Museo del Prado*, vol.16, nº34, 1996, p.9.

diferentes matices que se aprecian en el fondo de la composición, ya que en imágenes anteriores que se conocen de la obra, estos detalles no aparecían.

Bibliografía: Ponz (1772), ed.1776, t.V p.225; Ceán Bermúdez (1800) t.I, p.220; Cruz y Bahamonde (1812) t.XI, p.31; E. Tormo (1929) p,40; A.L. Mayer (1942)p.390; Chumillas (1948) p. 115-116. Gómez Moreno (1958) nº 19; Wethey (1955)p.61-62, Camón Aznar (1969) vol.I p.14; Wethey (1983)p .17, 63, 64; Rose- Wagner(1983) t.II, pp.65-57.Navarrete Martínez, Dolores Antigüedad (1987)p. 294, 299 y 308.; (1998), vol.II p.983 y 1233; Navarrete Prieto(1996), p.7-10; (1998), pp.91-92; Álvarez Lopera (2001) p. 171, 238, 239. Cruz Valdovinos (2002) p. 79.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Cristo Crucificado de Loeches

Atribuida por Sir John Charles Robinson en 1866

Fechado: No (ca. 1643)

Óleo sobre lienzo

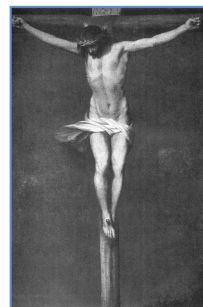
248 x 166 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: : Se desconocen

Nº inv:---

Colección particular, Madrid



Esta obra, atribuida a Cano desde que se conoce, se encuentra posiblemente en Madrid, en manos de un coleccionista privado.

La creencia popular admite que la obra fuera un encargo del Conde Duque de Olivares a Alonso Cano, quien posteriormente dona la obra al Convento Carmelita de Loeches, convento que él mismo había fundado años antes. Los primeros datos que recogen la existencia de esta obra en este monasterio, se deben al británico Sir John Charles Robinson³⁷³, quien en 1866 se dirige en una carta al que será director de la National Gallery de Londres Sir William Boxall, relatándole los cuadros que allí figuraban³⁷⁴. El artículo que recoge esta correspondencia no se publica hasta 1907³⁷⁵, en él J.C. Robinson describe un altar, en la sala capitular, en el que se encuentra una Crucifixión, que a primera vista responde a características de los cristos de Alonso Cano. En el mismo artículo aparece también el testimonio de la propia abadesa de la comunidad, quien confirma la relación de la pintura con los pinceles del granadino³⁷⁶.

Años después entre 1920 y 1921, la obra se registra en la exposición celebrada en Londres, *Spanish Painting at the Royal Academy of Arts*, como propiedad del marqués de Valverde de la

³⁷³ Sir John Charles Robinson (1824-1913), fue coleccionista de arte y asesor artístico del Victoria & Albert Museum y de la National Gallery de Londres, interesado por la pintura española hace numerosos viajes a la península con el fin de adquirir obras.

³⁷⁴ La correspondencia personal de Sir William Boxall, fue donada al *National Gallery Archive* de Londres en 1973, se conserva allí con la siguiente referencia; *Boxall Papers 1723-1966*, NGA1, GB345. El documento del que hacemos mención es el siguiente; *Letter from J.C. Robinson to William Boxall*, 29 de noviembre de 1966, [NGA1/1/5/5]. Véase; http://www.nationalarchives.gov.uk/nra/online/GB%200345%20NGA1_1.pdf.

³⁷⁵ J.C. Robinson, "The early Works of Velázquez. III - The Altarpiece of Loeches", *The Burlington Magazine*, vol. 11, nº53, 1907, p. 318-321, 325.

³⁷⁶ J. C Robinson, *op cit.*, p.320. " Si y non, Señor. You are both right and wrong. Our records tell us that this picture was given to us by our founder, the Conde Duque [...] we further know that it was a copy [...] from an original by Alonso Cano, and that it was afterwards re-touched and finished by Velazquez." [Si y no, Señor. En parte tienes razón y en parte no. Nuestros registros nos dicen que la pintura fue regalada por nuestro fundador, el Conde Duque [...] además sabemos que es una copia [...] de un original de Alonso Cano, que posteriormente fue retocada y acabada por Velázquez.] "trad. a"

Sierra³⁷⁷. Seguramente este propietario se desprende pronto de la obra, pasando así el lienzo a formar parte del patrimonio de Don Gregorio Diego Curto³⁷⁸. Hasta aquí los últimos datos corroborados de la ubicación de la obra. A día de hoy, se estima que la obra sigue vinculada a los círculos familiares Diego-Jiménez, aunque esto no deja de ser una mera hipótesis.

En cuanto a la datación de la pintura, la procedencia y los datos que se tienen, apuntan 1643³⁷⁹. Las características estilísticas coinciden con el tipo de Crucificado que Cano representa durante sus primeros años madrileños. Se dan ciertas analogías con el Crucificado que se conoce en la Academia de San Fernando de Madrid, realizado en torno a 1640-1643. Se aprecia en ambos casos el interés del Granadino por el estudio anatómico, véase cómo representa un reducido sudario que permite mostrar el ligero contraposto y la construcción de las caderas. En las dos pinturas el sudario se presenta airoso, algo que no veremos ya en futuras representaciones del tema. El Cristo que nos ocupa presenta un mayor dinamismo que el de la Academia al girar tanto el tronco, como la cabeza levemente hacia la derecha. Se representa sobre un fondo neutro, sujeto a la cruz con tres clavos, como ya hiciera en el Crucificado que se conserva en el Hermitage de San Petersburgo con quien también mantiene ligeras semejanzas.

Desconocemos el estado de conservación de la obra.

Bibliografía: J.C Robinson(1907) p.320; *Exhibition of Spanish Painting at the Royal Academy of Arts* (1920) p. 58, nº74. M^a Elena Gómez Moreno (1948) p.252; M. Chumillas (1948)p 116-117; Wethey (1958)p.15 (1983)p.117; Cruz Valdovinos (1985)p.277; J.M. Serrera (1986)p.343 y345; Sánchez Mesa (2001)p.114-115; Cruz Valdovinos (2002)p.74.

³⁷⁷ *Exhibition of Spanish Painting at the Royal Academy of Arts*, 2ª ed.(Londres), noviembre 1920- enero 1921. p.58, nº 74. Christ on the cross.

³⁷⁸ Harold Wethey en 1958, sitúa la obra en esta colección. En la publicación posterior de 1983, sostiene la misma localización pese a que en 1967, D. Gregorio Diego Curto había ya fallecido. Se estima que la obra pasaría al patrimonio familiar.

³⁷⁹ Teniendo en cuenta la procedencia y el titular del encargo, puede establecerse que la obra se realizara en torno a 1642-43 tras el destierro del Conde Duque de Olivares a Loeches.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Virgen del Lucero

Atribuida por Cruzada Villamil en 1865

Fechado: No (ca. 1643-1648)

Óleo sobre lienzo

156 x 100 cm

Restauraciones: Sí, 2007

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nº inv: MBBA Granada: DE012

Museo del Prado: P0630

Depósito del Museo del Prado, Madrid

Museo de Bellas Artes de Granada



Procedente del Convento madrileño de Nuestra Señora de la Piedad, más conocido como el de las Vallecas, se exhibe hoy tras pasar por el Museo de la Trinidad, en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Se desconoce con seguridad si este convento madrileño pudo ser o no, el lugar originario de la obra, no obstante se registra esta procedencia en un inventario que se conserva en la Academia de San Fernando, sobre los cuadros y esculturas presentes en el Museo de la Trinidad el día de su inauguración en 1938³⁸⁰. En el catálogo de cuadros que realiza Cruzada Villamil en 1865 con las obras existentes en este mismo museo, se registra con el número 101³⁸¹. Posteriormente con la desaparición del Museo de la Trinidad y tras el paso de sus fondos al Museo del Prado, la obra pasa a formar parte de lo que se denominó “El Prado disperso”, depositándose en el Museo de Bellas Artes de Granada por Orden Ministerial, el 3 de octubre de 1958. Desde entonces encontramos la obra expuesta en el Palacio de Carlos V, sede del Museo granadino desde ese mismo año³⁸².

Como se comentará a propósito de la versión del Museo del Prado, hay unanimidad a la hora de asignar esta pintura a los pinceles de Alonso Cano³⁸³. Por otro lado, las características

³⁸⁰ Álvarez Lopera, José, *El Museo de la Trinidad, historia, obras y documentos*, 2009. P. 88 y 215. Se registra en la Galería principal del Museo.

³⁸¹ También llamado Museo Nacional de Pinturas. Cruzada Villamil, *Catálogo provisional del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865, p.140. La pintura se recoge por primera vez entre los fondos del Museo del Prado en el *Catálogo de pinturas de 1878*, p.448 y se recoge por última vez en el de 1952 p.109.

³⁸² Espinos, Adela y otros, “El Prado disperso Cuadros depositados en Granada II”, *Boletín del Museo del Prado* nº12, 1983.

³⁸³ Durante algún tiempo Harold Wethey, *op.cit.*, 1955 puso en duda la autenticidad de esta pintura, alegando que la obra no era más que una versión de estudio de la obra conservada en Madrid, opinión sobre la que debió retractarse poco después al incluirla como obra de Alonso Cano en su monografía de 1983. Actualmente y tras los estudios técnicos realizados desde el Museo del Prado, las dudas sobre su autenticidad –si aún las hubiera–, han quedado totalmente disipadas. Consúltense para más información: Rodríguez Simón, *et al.*, *op.cit.*, 2013, p.54-64.

técnicas que se aprecian en este lienzo, y que encajan con los patrones de otras obras de similar temática fechadas en su periodo madrileño, hacen datar a ésta también, entre estos mismo años³⁸⁴. Al igual que su réplica, la obra destaca por la actitud introspectiva que se respira en la escena. Sobresale por otro lado, el estudio lumínico del grupo central, en especial de los pliegues de la túnica de la Virgen.

M^a Elena Gómez-Moreno en 1954, señalaba siguiendo a su padre Manuel Gómez-Moreno, la relación existente entre este modelo de Virgen con Niño y el grabado de Alberto Durero del mismo tema³⁸⁵. Observando las dos obras, se puede ver claramente cómo Cano recrea la misma escena imitando la disposición de los personajes en el espacio, sin embargo, esta pintura no deja de ser una fantástica reinterpretación de la estampa que el artista granadino consigue hacer suya.

Es evidente que esta obra es una réplica de la pintura del mismo asunto del Museo del Prado, catalogada como *Virgen con el Niño* (P00627). Según los últimos estudios llevados a cabo en el Museo del Prado, se ha podido determinar que ésta fuera seguramente la primera en realizarse, de las dos versiones comparadas³⁸⁶. La similitud entre estos dos lienzos es evidente, no obstante, existen notables diferencias entre uno y otro que individualiza cada pintura; en ésta de Granada por ejemplo, Cano corona la escena con una luz brillante sobre la cabeza de la Virgen, mientras que en la del Prado coloca una corona de estrellas. Al mismo tiempo, en ésta que nos ocupa, el Granadino omite ciertos elementos vegetales que, tal y como puede verse, abundan en su réplica. Por último, ahora se representa al Niño Jesús dejando caer su bracito izquierdo sobre las rodillas de la Virgen, mostrándonoslo en su totalidad.

El estado de conservación de la pintura es muy bueno. Existe en el ángulo inferior derecho una inscripción en color azul “T.101”, que recoge el número de registro, que tuvo durante su paso por el Museo de la Trinidad. La obra se ha intervenido en diferentes ocasiones, la más reciente a nuestros días se llevó a cabo en el 2007, durante esta restauración se fijó la capa

³⁸⁴ Estas pinturas se fechan ente 1643 y 1648. En este periodo realiza también otras pinturas sobre este tema, *Virgen con Niño* del Escorial, con las que se observan importantes analogías técnicas, que se describirán a continuación, a propósito de la réplica que existe en el Museo del Prado. Véase siguiente ficha para más información.

³⁸⁵ M^a Elena Gómez- Moreno, *Alonso Cano. Estudio y Catálogo de la Exposición celebrada en Granada en junio de 1954*, Madrid, 1954, p.54. Siguiendo a Manuel Gómez- Moreno, *op.cit.*, 1929, p.24.

³⁸⁶ En esta versión de Granada los estudios radiográficos han revelado que a nivel compositivo la escena fue cuidadosamente estudiada con anterioridad. No obstante la fotografía I.R ha descubierto que la *Virgen con Niño del Museo del Prado*, sigue de cerca a ésta que nos ocupa de Granada, lo que lleva a pensar, que la versión madrileña es posterior. Rodríguez Simón, *et al.*, *op.cit.*, 2013, p.54-64. No hay que olvidar que existe una cabeza que repite este mismo esquema compositivo en Budapest.

pictórica, que presentaba mala adherencia y se eliminaron los barnices oxidados por el tiempo³⁸⁷. En una intervención anterior, el lienzo había sido reentelado, forración que por encontrarse en buen estado de conservación, se mantuvo durante esta última intervención. La obra ha sido estudiada en profundidad por el profesor Luis Rodrigo Rodríguez, quien ha realizado diferentes estudios científico-técnicos de la pintura. En este último año, y como ya se ha comentado, se ha llevado a cabo un estudio comparativo entre esta pintura y su homóloga en el Museo del Prado, que ha arrojado interesantes datos sobre el proceso de ejecución de estas pinturas³⁸⁸.

Bibliografía: Cruzada Villaamil (1865) p.140; *Catálogo de pinturas ...* (1878) p.448; Martínez Chumillas (1948)p.155; *Catálogo de pinturas...* (1952) p.109; Lafuente Ferrari (1953)p. 332; M^a Elena Gómez- Moreno, (1954)p.54, Pompey(1955) p.20; H. Wethey (1958)p.20 y (1983) p.129; Espinos, Adela y otros (1983)p.194; Cazorla García (2002) p.294; Calvo Castellón (2001) p.433-434; Álvarez Lopera, José (2009) p.88 y 215; Rodríguez Simón *et al.* (2013)p.54-64.

³⁸⁷ Anteriormente la pintura había sido intervenida en 1991, por Clara Quintanilla.

³⁸⁸ Véase nota 386.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Virgen con Niño en un paisaje

Atribuida por Joaquín Vayuco en 1779

Fechado: No (ca. 1643-1648)

Óleo sobre lienzo

163 x 107 cm

Restauraciones: Sí, 1970 y 1994

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nºinv: P0627

Museo del Prado, Madrid



Las primeras referencias que se tienen de esta pintura, la ubican en la Casita del Príncipe, en el Escorial, donde Carlos IV atesoraba su colección de pinturas³⁸⁹. Años más tarde y tras los diferentes avatares que sufrieron las colecciones durante la invasión napoleónica, la obra se localiza en 1814, como “Virgen de las estrellas” en el Palacio Real de Madrid, en la antecámara de la princesa M^a Luisa de Borbón donde se conservará hasta su ingreso en 1819, en el que fuera en su momento Real Museo de Pinturas y Esculturas, años después Museo del Prado³⁹⁰. Hoy en día se expone como pieza de la colección permanente en la sala 17A .

Las fuentes están de acuerdo en datar esta pintura en el periodo madrileño del pintor, no obstante, no existe unanimidad a la hora de establecer un posible año. El rango de fechas oscila desde la respaldada desde el Museo del Prado, 1643, hasta el intervalo que planteara H.Wethey en su monografía sobre el racionero; 1646-1648³⁹¹.

La escena representada es un tema recurrente dentro de la producción de Alonso Cano. De hecho, y como hemos visto, existe una replica anterior de esta pintura, perteneciente también al Museo del Prado, pero que se expone en calidad de depósito en el Museo de Bellas Artes de Granada³⁹². Estos cuadros a su vez, están también en relación con un lienzo recortado del que

³⁸⁹ Nº59. “Obra que representa a Nuestra Señora con el Niño, de dos varas de alto, y vara y tercia de ancho; original de Alonso Cano”. Joaquín Vayuco, *Inventario General de todas las pinturas [...] del Escorial del Príncipe*, 1779, p.24.

³⁹⁰ La obra se registra en el primer catálogo que se hace tras la inauguración del Museo en 1819. *Catálogo de los cuadros de la escuela española...*, Real Museo del Prado, 1819, p.17 nº107.

³⁹¹ Tras su paso por Valencia. H. Wethey, *op.cit.*, 1983, p. 129.

³⁹² Inventariada en el Museo del Prado con el nº P0630. Esta pintura se deposita en el museo granadino en 1958. Desde entonces se expone allí. Tras los estudios llevados a Cano en 2014 por el Museo del Prado, se ha podido conocer, que la obra Granadina se realizó seguramente con anterioridad a ésta pintura. Véase; Rodríguez Simón, León, M.A y García-Máiquez, “Dos versiones de La Virgen con Niño de Alonso Cano. Comparación y estudio técnico”, *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXXI, nº 49, 2013, p.54-64.

sólo conocemos un fragmento que representa la *cabeza de la Virgen*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Budapest³⁹³.

Destaca a nivel iconográfico la actitud serena e intimista que reina en la composición. La tipología de Virgen esta en relación con otra pintura del mismo autor, que se fecha en estos mismo años; *La Virgen con Niño*, del Monasterio del Escorial. En ambos casos la madre mira con dulzura al Niño, al tiempo que ladea la cabeza hacia uno de los lados, esto permite al artista recrear mechones de pelo que caen por encima de los hombros de la representada. El Niño sigue el modelo infantil que vemos en otras obras de este periodo. En fechas posteriores, Cano tiende a representar un niño Jesús algo más mayor, más risueño y rechoncho, que generalmente lleva el cabello más largo y rizado³⁹⁴.

Entre los recursos técnicos empleados, cabe destacar la integración de la escena en un espacio natural donde los elementos vegetales adquieren cierto protagonismo. Como veremos en otras composiciones de la etapa madrileña, se aprecia en esta obra el interés de Cano por el estudio de los detalles, en este caso de las formas naturales, que se tratan de forma individualizada como puede verse en la vegetación del primer término o en el arbolito que aparece representado a la izquierda de la Virgen. Destaca por otro lado el ambiente crepuscular y los estudios lumínicos que recaen especialmente sobre las figuras de la Virgen y el Niño. El color, denota un importante influjo de los pintores venecianos.

En cuanto a las fuentes, como ya se ha señalado en numerosas ocasiones, esta obra junto con su réplica depositada en Granada, se basa directamente en un grabado de Durero, del que toma referencias en cuanto a temática, composición y personajes³⁹⁵. Cano, sin embargo, no deja de crear una escena propia y personal en la que se aprecian claramente rasgos característicos de su obra³⁹⁶. Como innovación iconográfica, representa al Niño Jesús desnudo, que claramente se aleja de los patrones establecidos por Pacheco³⁹⁷.

La *Virgen con Niño* del Museo del Prado, se encuentra en buen estado de conservación, la pintura se ha intervenido en varias ocasiones desde que entrara a formar parte de los fondos

³⁹³ Véase la ficha siguiente. *Cabeza de la Virgen*. Página 175.

³⁹⁴ Véase por ejemplo, *Virgen de la leche* de Guadalajara, *Virgen de Belén* de Sevilla, *Virgen del Rosario* de Málaga. Estas características también se ven claramente en las representaciones de angelotes.

³⁹⁵ M^a Elena Gómez- Moreno, *Alonso Cano. Estudio y Catálogo de la Exposición celebrada en Granada en junio de 1954*, Madrid, 1954, p.54.

³⁹⁶ La actitud serena, bella y dulce de los representados, es un factor común en toda la producción del granadino.

³⁹⁷ Cazorla García, Cristina, "La vida de la Virgen en la escuela granadina de pintura", *Cuadernos de arte e iconografía*, nº 22, 2002, p.294.

del Museo del Prado en 1819. Durante estas restauraciones, una de las mayores preocupaciones de los restauradores ha sido el intento por mantener y sentar el color del manto azul de la Virgen, que como puede verse, presenta una perceptible alteración del mismo³⁹⁸. En el último año el Museo del Prado en colaboración con Luis Rodríguez Simón, de la Universidad de Granada, ha realizado algunos estudios científico técnicos sobre esta pintura y sobre su réplica de Granada que sin duda han servido para aclarar puntos sobre la datación y técnica de las mismas³⁹⁹.

Bibliografía: Joaquín Vayuco (1779) p.24, nº59; *Catálogo de los cuadros...* (1819) p.17, nº 107; Martínez Chumillas (1948)p.155; Lafuente Ferrari (1953)p. 332; M^a Elena Gómez-Moreno,(1954)p.54; Pompey(1955) p.20; Perera, Arturo(1958) p. 30; H. Wethey (1958)p.20 y (1983) p.129; Calvo Castellón (2001) p.433-434; Portús Pérez (2001)p.130-131; Navarrete Prieto (2002) p.51; Jordán de Urriés, J. (2006).p.27; Álvarez Lopera, J. (2009) p.88 y 215; Rodríguez Simón *et al.* (2013) p.54-64

³⁹⁸ Agradecemos a Clara Quintanilla, su amabilidad y disposición a la hora de hablarnos sobre esta obra que ella intervino en 1994. Tal y como ha podido verse tras los últimos análisis científico-técnicos realizados sobre esta pintura, la alteración del manto azulado de la Virgen se debe a la degradación del pigmento azul esmalte que lo constituye. Citando a Rocío Bruquetas, *op.cit.* 2002, p.174. "El azul esmalte, tiene por elemento principal el cobalto, este pigmento tiene el inconveniente de que tras aglutinarse con aceite, se vuelve opaco y se decolora."

³⁹⁹ Rodríguez Simón, *et al.*, *op.cit.*, 2013, p.54-64.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Cabeza de la Virgen

Atribuida por August L. Mayer en 1908

Fechado: No. (ca. 1646-1650)

Óleo sobre lienzo

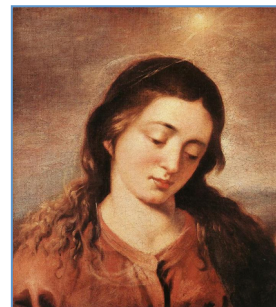
48 x 42,5 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: 796

Museo de Bellas artes, Budapest (Hungría)



Este fragmento que representa la cabeza de la Virgen, estuvo durante años atribuido a los pinceles de Zurbarán. Hoy en día, restituida la autoría a Alonso Cano, se expone en el Museo de Bellas Artes de Budapest.

La primera noticia que se tiene sobre esta obra data de principios del siglo XIX. En este momento el príncipe Húngaro Pál Antal Esterházy la adquiere en Londres procedente de la colección Edmund Bourke⁴⁰⁰. La pintura se registra tras su compra en 1821 en el primer inventario que se realiza sobre la colección Esterházy⁴⁰¹. Ésta vuelve a aparecer nuevamente en el catálogo que se hace en Viena en 1844⁴⁰². A la muerte de Pál Esterházy, en 1866, su hijo Miklós III hereda la colección que venderá pocos años después, en 1870 al Estado Húngaro. Pasa así, este conjunto a formar parte de la pinacoteca nacional. En 1906 con motivo de la inauguración de una nueva sede del Museo de Bellas Artes, esta colección y con ella esta obra se traslada al nuevo edificio, donde se conserva desde entonces⁴⁰³.

La obra se adquiere en Londres, ya como *Cabeza de la Virgen*, atribuida a Zurbarán. Esta atribución se mantiene en los diferentes catálogos e inventarios que se hacen sobre la colección Esterházy hasta 1907, fecha en la que primero *Meller* y más tarde August L. Mayer, en 1908, rectifican la antigua creencia, asignando a Alonso Cano la autoría de la obra⁴⁰⁴.

⁴⁰⁰ Pal Esterházy viaja a Londres entre 1818 y 1821 en nombre de su padre Miklós II, para adquirir la colección española del diplomático danés Edmund Bourke (1761-1821), quién atesoró gran parte de su colección de cuadros raíz de la invasión napoleónica. Ésta obra atribuida a Zurbarán por entonces, es adquirida en 1821 a la viuda de Bourke. Véase: *Les Esterházy. Princes collectionneurs. La Naissance du Musée*, París, 2011, p.38.

⁴⁰¹ *L'Inventar Journal* (nº 1062) A través de; *Les Esterházy. Princes collectionneurs...*, 2011, p.146.

⁴⁰² « #12. Franc Zurbaran: Tête de sainte vierge ». *Catalogue de la Galerie des tableaux, Paul Esterházy de Galantha à Vienne*, Vienne, 1844, p.37, nº 12.

⁴⁰³ *Masterpieces, Museum of Fine Arts Budapest*, Budapest, 2013, p.11.

⁴⁰⁴ Delenda Odile, "Alonso Cano y Francisco de Zurbarán: atribuciones problemáticas", *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, 2002 p.122.

El lienzo se data en torno a 1646-1650⁴⁰⁵. Está en relación directa con otras dos obras, también de Cano, pertenecientes al Museo del Prado *Virgen con Niño* y *Virgen del Lucero*, fechadas en años cercanos. Algunos historiadores han planteado la posibilidad de que esta cabeza pudiera ser un estudio previo para alguna de las pinturas mencionadas, idea que a día de hoy esta más que descartada⁴⁰⁶. Este fragmento debió de formar parte de una pintura mucho mayor, que posiblemente repitiera la temática de las obras que hemos comentado. La cabeza repite el esquema y la actitud serena y dulce, que se ha visto en las dos réplicas, el rostro aparece más definido, algo más estilizado y quizás algo menos aniñado. La paleta es más cálida, pero sigue predominando la influencia veneciana, tanto en el fondo, en el que se intuye un paisaje crepuscular, como en la túnica rosada de la Virgen. En esta ocasión, Cano prescinde de la aureola de estrellas que circunda la cabeza de María, en pro de un lucero que corona la escena, y que ya viéramos en la *Virgen con Niño* del museo granadino.

Se desconoce el estado de conservación de la pintura. Se presupone que éste es bueno por encontrarse expuesta en una institución como ésta.

Bibliografía: Catalogue de la Galerie des tableaux, Paul Esterházy...(1844) p.37, nº12; Gaya Nuño (1958), p.123, nº 465; Garaz, Klára, y otros. (1966) p.211; Wethey (1983) p.130; Museum of fine arts Budapest...(1991) p.150, Obras Maestras del arte español ... Budapest (1997)p.108; Odile, Delenda (2002) p.122; Nyerges, Éva (2003) p.238-239; Fernández Pardo(2007) p.191; Les Esterházy, Princes collectionneurs...(2011) p.146.

⁴⁰⁵ Wethey, *op.cit.*, 1983, p.130.

⁴⁰⁶ Klára Garaz y otros, *Museo de Bellas Artes de Budapest*, 1966, p.211.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA Descrita en el inventario de Manuel Godoy 1808

Cristo flagelado recoge sus vestiduras

Atribuida por Harold Wethey en 1983

Fechada: No (ca.1646)

Óleo sobre lienzo

163 x 96 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv. 18

Academia de San Fernando, Madrid



La obra procede de la colección de Manuel Godoy desmantelada por las tropas francesas durante la invasión napoleónica⁴⁰⁷. A día de hoy y desde principios del siglo XIX se encuentra en Madrid, en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando⁴⁰⁸.

Se desconoce cómo llega la obra a manos de Godoy. Anteriores a los inventarios realizados por Quillet en 1808 no se tienen noticias de la obra. En el inventario que realiza éste con motivo de la caída del poder del primer ministro de Carlos IV, aparece esta obra registrada como de la mano de Alonso Cano⁴⁰⁹. Esta pintura fue incluida entre los cuadros elegidos para formar el Museo Napoleón en París⁴¹⁰, pero tras la salida de los franceses de la península en 1814, este cuadro junto a otros fueron restituidos a España⁴¹¹, destinándose finalmente a la Academia de San Fernando⁴¹².

Las reminiscencias tenebristas que presenta la obra hacen dudar de su autoría a Martínez Chumillas, en 1948. Años más tarde, en la revisión del catálogo razonado de que hace Wethey sobre la obra de Cano, éste lo asigna a la mano del racionero, no sin dudas⁴¹³, aventurándose

⁴⁰⁷ Esta es la creencia más extendida entre los investigadores, aunque también deben tenerse en cuenta las aportaciones de Álvarez Lopera en 2001, quien plantea la posibilidad de que esta obra no corresponda con la mencionada en el inventario de Godoy. Véase a Jose Álvarez Lopera en *Espiritualidad y modernidad artística*, 2001, p. 238.

⁴⁰⁸ Véase los diferentes *Catálogos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*; 1817 (p.16), 1819 (p.11), 1821 (p.12), 1824(p.21); 1829 (p.6) 1929 (p.142), 1964 (p.12)

⁴⁰⁹ Pérez Guzmán, Enrique, "Las colecciones de cuadros del Príncipe de la Paz", *La España Moderna*, Madrid, 1 de agosto de 1900, p. 105. Con el nº 85.

⁴¹⁰ Existe un documento fechado a 23 de octubre de 1810, con una segunda lista de cuadros para enviar a París. En ella aparece esta obra como *Cristo a la columna* de Alonso Cano. (A.P.O gobierno intruso. Cº 29/31). Véase Mª Dolores Antigüedad, *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*, UCM,1987, p.294.

⁴¹¹ Beroqui, Pedro, "Apuntes para la Hª del Museo del Prado", *B.S.E.E.*, t.40, junio 1932, p.96-97.

⁴¹² El cuadro entra en la Academia antes de que se realizara el primer catálogo de cuadros en 1817 donde aparece recogida de la siguiente manera; 116. *Cristo en acción de recoger sus vestiduras de Alonso Cano*.

⁴¹³ En su monografía de 1955, lo considera como posible obra de taller, Wethey, *op.cit*,1955, p.64 pero en la que publica años más tarde en 1983, la incluye ya sí, dentro de sus obras indiscutibles. Wethey, *op.cit*,1983, p.117 nº16.

a datar la obra en torno a 1646, en Madrid, tras la vuelta de su estancia en Valencia, fecha de datación que años más tarde ratifica Pérez Sánchez⁴¹⁴. La obra, una vez más, muestra el interés de Cano por el estudio anatómico y la figura humana. Pintado mediante veladuras, presta especial atención al estudio de la barba, a la que da forma con leves toques de pintura. Interesante es también el estudio que hace de las telas, tanto del paño blanco, como de la túnica roja que recoge del suelo, donde se aprecia la diferencia de calidades. Hay simplificación de pliegues, con cuidados estudios de luces y sombras. El Cristo, a diferencia de otras representaciones de semejante temática, se aleja del naturalismo propio de Cano en pro de un lenguaje más realista que se hace patente a través de las heridas y muestras de sangre que se ven en la figura.

El tema representado es recurrente en la trayectoria de Cano, la obra esta en relación con otros dibujos que hiciera éste sobre temas de la pasión. Así bien, como ya señalaran distintos historiadores, en el Museo del Prado existe un dibujo [FA. 43] que presenta claras analogías con esta obra⁴¹⁵, existe por otro lado un boceto esquemático pero volteado horizontalmente que se atribuye a la mano de Cano, y que presenta notables semejanzas con esta pintura. [nº 3185]⁴¹⁶.

La obra parece haber sido restaurada recientemente, quizás con motivo de la celebración del IV centenario de su nacimiento. Su estado de conservación es bueno.

Bibliografía: Catálogos del Museo San Fernando; (1817)p.16, (1819) p.11, (1821) p.12, (1824)p.21; (1829) p.6; (1929) p.142, (1964) p.12; Madrazo, P. (1884)p.281-282; Pérez Guzmán, E. (1900)p.105, nº 85; E. Tormo (1929)p.59; Sánchez Cantón (1930) t.IV, lám.320; Beroqui, P. (1932) p.96-97; M.Chumillas (1948) p.64-65; Wethey (1955) p.64, 150,151; Pérez Sánchez (1964) p.12; Wethey (1983) p.117, nº16; Antigüedad, M^a.D (1987)p.294; Álvarez Lopera (2002)p.238; García de la Torre (2002) p.304; Pérez Sánchez (2002)p.138; Véliz (2011) p. 182.

⁴¹⁴ Pérez Sánchez, "Pintura y dibujo en Cano en Alonso Cano", *Arte e Iconografía*, Granada, 2002, p.138. Lo pone en relación con las pinturas de Getafe como ya hubiera hecho anteriormente Wethey.

⁴¹⁵ Manuel Chumillas, *op. cit.*, p.65; Wethey, *op. cit.*, 1955, p.64.

⁴¹⁶ Fuensanta García de la Torre, "Dibujos y diseños arquitectónicos", *Alonso Cano, Espiritualidad y Modernidad* 2002, p.304 y Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011,p. 182.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORIA Grabada por Lebrun en 1809

Visión de San Antonio

Atribuida por Lebrun en 1809

Fechado: No (ca.1646-1652)

Óleo sobre lienzo

161 x 111 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: 993

Alten Pinakothek, Múnich



Se desconoce la procedencia original de la pintura. Sabemos que la obra sale de España a principios del siglo XIX cuando es adquirida por el marchante francés Jean-Baptiste Lebrun. Dos años después, el marchante hace un grabado del lienzo que se recoge en su *“Recueil de gravures au trait”* atribuido ya entonces, a la mano de Alonso Cano⁴¹⁷. En esos años la emperatriz Josefina Beauharnais, esposa de Napoleón I, reconocida coleccionista de arte, se hace con el lienzo que atesorará en su Castillo de Malmaison hasta 1815, fecha en la que la pintura de nuevo es puesta a la venta en París⁴¹⁸. En esta ocasión la obra es adquirida por el entonces príncipe Luis de Baviera, quien aconsejado por el pintor alemán Johann Georg von Dillis, aprovecha la ocasión para hacerse con ésta y otras obras de autores españoles⁴¹⁹. La obra se conservó en la colección de éste hasta 1836, año en que se inaugura la Alte Pinakothek, galería que el propio Luis I de Baviera manda construir en Múnich con el fin de reunir en un mismo edificio todas las obras procedentes de la familia Wittelsbach. La obra se ha registrado allí en los diferentes catálogos que se han ido realizando desde entonces⁴²⁰. En años más cercanos la obra se menciona en algunas publicaciones de mediados de los 80 pero

⁴¹⁷ “Ce maître, que jamais je n’avais vu que dans quelques auteurs, a été plus loin que notre imagination dans les arts; en un mot, Il faut voir” [Este maestro que yo conocía solamente por textos, ha ido más allá que nuestra imaginación en el arte; en una palabra hay verlo] “trad. a”. Véase: Lebrun, *Recueil...*, vol.II, París, 1809, p.30, nº 141.

⁴¹⁸ Adquiere el lienzo por 6650 francos. Mireur, *Dictionnaire des ventes d’Art*, tomo, II, ed.2001, p.58.

⁴¹⁹ En esta misma compra Luis de Baviera se hace también con *San Pedro Alcántara caminado sobre el Guadiana* de Claudio Coello. Baumstark, Reinhold, *Pintura española de la pinacoteca antigua de Múnich*, Múnich, 2002, p. 107. Se pagan 9000 francos por la obra, lo que demuestra su revaloración. H. Wetthey, *op.cit.*, 1955, p.165.

⁴²⁰ Entre otros: Head, Sir Edmund, *A Hand Book of the History of the Spanish and French School of paintings*, 1848, p.125; Lavice, A, *Revues de s musées d’Allemagne...* París, 1867, p. 185; *Katalog der Gemälde- Sammlung der älteren Pinakothek in München*, 1886, p.252, nº 1301; Bruckmann, F. *Katalog der Gemälde- Sammlung der älteren Pinakothek in München*, München 1904, p. 279, nº 1301. A propósito de esta nota, cabe señalar que durante los años que duró la II Guerra Mundial y durante los sucesivos que duró la reconstrucción de la que fuera la Alte Pinakothek, los cuadros fueron trasladados a castillos de la zona. Según señala Harold Wetthey esta obra fue depositada en el Castillo de Schleissheim hasta 1962, información que no hemos podido corroborar.

en otras más recientes o incluso en la página web del museo, hoy en día, nada se dice sobre la misma⁴²¹.

La pintura se estima realizada en los últimos años del periodo madrileño de Cano. Datada por Wethey en torno a 1646-1652, está en relación con las otras tres versiones que se conocen de este mismo tema, fechadas también en años cercanos⁴²². En cuanto a la autoría, desde que fuera dada a conocer por Lebrun en 1809 la obra se ha vinculado a la mano de Cano, autoría que en un principio resulta más que viable a la vista de la técnica y el estilo que presenta la misma. Autores como Wethey, no obstante, han creído ver en la obra la intervención del taller o de algún discípulo cercano al maestro, hipótesis que se ha visto reforzada tras la aparición en 1961 de un pequeño estudio preparatorio, en el que quedan bastante bien resueltos los diferentes elementos compositivos.

Se ha señalado la similitud entre el rostro de la Virgen de este lienzo y el de *Juno*, hoy en colección particular, redescubierta en 1999 por Pérez Sánchez⁴²³. En ambos casos destaca la actitud reposada y contemplativa que venimos viendo en toda la producción del granadino. La relación entre estas dos obras parece evidente, en las dos vemos el rostro definido del mismo modo y un cuidado estudio volumétrico de los paños. En esta que nos ocupa además, se da un especial interés por enfatizar la diferencia entre calidades de las telas, entre los tejidos más vaporosos como el del velo, y los más consistentes como el del hábito de San Antonio. Una vez más, el gusto por el detalle se hace patente en la definición y en el esmero puesto en cada uno de los detalles que representan los atributos del santo; como el libro, los lirios o el estudio del cordón franciscano. El cromatismo, determinado en gran medida por la iconografía de los representados, sigue la línea de tonos intensos y brillantes que vemos en muchas otras obras de este periodo madrileño.

Como ya se ha podido ver a propósito de otras pinturas, se sabe que Cano realizaba apuntes, dibujos o estudios previos a las pinturas definitivas, que luego traspasaba al lienzo⁴²⁴. En este caso, se conserva en el Museo del Prado un pequeño estudio preparatorio al óleo, del que ya

⁴²¹ La última publicación en la que hemos encontrado referencias de la obra data de 1986. *Alte Pinakothek Munich, Explanatory notes on the Works exhibited*, ed. Lipp, Munich, 1986, p.130-131.

⁴²² Wethey, *opcit*, 1983, p.133. Anteriormente Mayer en 1942, también había sugerido que la obra procediera del periodo madrileño, opinión que han compartido otros autores como Pérez Sánchez o Calvo Castellón. Otros nombres, como Elías Tormo o Rogelio Buendía, optaron por situar la obra en los últimos años de Cano en Granada, datación que cabe también tener en cuenta.

⁴²³ Pérez Sánchez, "La pintura de Alonso Cano", *Figuras e imágenes del Barroco*, Fundación Argenteria, 1999, p.223.

⁴²⁴ Del lienzo de la *Circuncisión* que encontramos presidiendo uno de los retablos de la iglesia de M^a Magdalena en Getafe, se conoce un boceto previo en grisalla, conservado en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada.

hemos hablado a propósito de las obras auténticas, en el que las cuestiones compositivas y cromáticas quedan perfectamente resueltas⁴²⁵.

Mucho no se puede aportar sobre el estado de conservación de la pintura, ya que no se ha conseguido contactar con la Alte Pinakothek de Múnich. José Rogelio Buendía, en 1969, dejaba constancia del deficiente estado de conservación de la pintura, comentaba al respecto que la obra había sido restaurada antiguamente y que aún así presentaba daños notables en la película pictórica⁴²⁶.

Bibliografía: Lebrun (1809) t. II, p.29 nº 141; Head (1848)p.125; Lavice, A (1867) p. 185; *Katalog der Gemälde- Sammlung* (1886) p.252, nº 1301; Bruckmann, F. (1904)p.279; Moreno Villa. J (1916) p.189-192; Martínez Chumillas (1948) p 86-87; Wethey (1955) p.165; Gaya Nuño (1958) p.123; Buendia, J.R. (1969) p.275-281; Wethey (1983) p.133; *Alte Pinakothek Munich, Explanatory notes on the Works exhibited* (1986) p.130-131; Steigengraber, E. (1986) nº993; Hempel Lipschutz (1988) p.42; Perez Sanchez (1999) p.223-224; Álvarez Lopera (2001) p.21; Mireur (ed. 2001) p. 58; Aterido Fernández (a 2002)p.577, nº575; Baumstark, R. (2002)p.107; Odile, D. (2002)p.28; Pérez Sanchez (2002) p.133; Fernandez Pardo, 2007, t.I p.42 y t.V, p.194; Calvo Castellón (2009) p.147 y (2012) p.63-72.

⁴²⁵ Véase página 140.

⁴²⁶ Buendía, José Rogelio; "Breve aportación a Cano Bocetista" *III Centenario de Alonso Cano en Granada*, 1969, vol. I, p. 275-281.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Cristo muerto sostenido por un ángel

Atribuida por Antonio Ponz en 1772

Fechado: No (ca. 1646-1652)

Óleo sobre lienzo

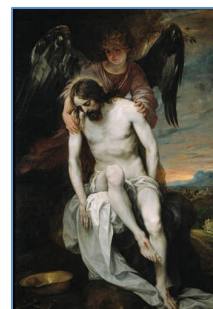
178 x 120 cm

Restauraciones: Sí, 2011

Estudios científico-técnicos: Sí, R.X.

Nºinv: P00629

Museo del Prado, Madrid



Las primeras referencias que se tienen de la obra la sitúan en la colección del marqués de la Ensenada antes de 1769. En esta fecha, según fuentes, la obra es adquirida por Carlos III para formar parte de los fondos de la colección real⁴²⁷. La obra se recoge situada en el Palacio Nuevo tanto en la publicación de Ponz, como en la de Cean, algo posterior⁴²⁸. Durante la ocupación napoleónica la pintura se incluye en una lista de cuadros que iban a ser enviados a París, con destino el Museo Napoleón pero finalmente y tras modificaciones de la misma, se desestima su envío ⁴²⁹. Con la creación y apertura del Museo Nacional del Prado, la obra pasa a formar parte de éste tal y como recoge el primer catálogo de cuadros del museo realizado en 1819, donde hoy la encontramos expuesta en sus salas ⁴³⁰.

La obra se viene datando entre 1646 y 1652, durante la segunda estancia de Cano en Madrid. Se relaciona con la obra del mismo tema y autor también en el Museo del Prado P0237.

No hay dudas hoy sobre la autoría de la obra, el museo la contempla salida de los pinceles de Alonso Cano y desde que se conoce las diferentes fuentes la han asignado a este autor. Wethey, no obstante, en su publicación de 1955, duda de la autoría y la cataloga como obra de taller. Algunos años más tarde, en 1983, éste la restituye al catálogo del Racionero, no sin antes reseñar la inferior calidad de ésta con respecto a la versión autógrafa ⁴³¹. Las características técnicas de la obra, reflejan la mano de Granadino como puede verse en el esplendido tratamiento anatómico del cuerpo del Cristo que tan en relación está con otras obras de Cano, como el *Cristo atado a la columna* de las carmelitas de Ávila. La construcción

⁴²⁷ Manuel Chumillas, *op.cit.*, 1948, p.95.

⁴²⁸ Antonio Ponz, *op.cit.*, 1787, tomo VI, 3 Edición, p.33 Y Ceán Bermúdez, *op.cit.*, 1800 ed. de 2001, p.219.

⁴²⁹ "Del palacio procedían[...] del Gabinete de invierno, *El Cristo muerto sostenido por un ángel* de Alonso Cano". Pedro Beroqui, "Apuntes para la historia del Museo del Prado", *Boletín de la Sociedad Española de Excursionistas*, nº 40, 1932, p.95.

⁴³⁰ Se recoge con el Número 125_ *Cristo difunto sostenido por un ángel*.

⁴³¹ Wethey *op.cit.*, 1955, p.151 y 1983, p.118.

de la morfología anatómica del Cristo es digna de mención. La pintura aplicada a base de veladuras superpuestas, confiere a la figura desnuda cierta transparencia. No dejar de mencionar, el estudio pormenorizado de los objetos de primer término, como los clavos o la jofaina, tratados de forma individualizada y muy en relación con otras obras del mismo periodo madrileño ⁴³².

Benito Navarrete, siguiendo a Pérez Sánchez, ha querido ver la influencia de un grabado de Goltzius sobre composición de Spranger, que podría haber influido a Cano a la hora de crear la escena⁴³³, si bien, es posible que Cano fuera influenciado por ésta u otra estampa, ya que se conocen otras pinturas de estos mismos años que siguen un modelo compositivo parecido a éste. En el grabado de Goltzius, puede verse como la disposición de los personajes es diferente, no obstante se observan influencias en la disposición del ángel.

En cuanto a color y vivacidad de los tonos, recuerda a los pintores venecianos, el paisaje de fondo denota la influencia de autores como Correggio o Veronés.

La obra presenta un espléndido estado de conservación, no ha sido reentelada y mantiene el lienzo original. Ha sido restaurada mínimamente en diferentes ocasiones, la más reciente en 2011 a manos de la restauradora del Museo del Prado, Rocío Dávila. En el último año, este Museo ha realizado estudios radiográficos sobre la pintura, a la espera se está de futuras publicaciones que nos permitan conocer los datos revelados por estos⁴³⁴.

Bibliografía: Ponz (1772)ed.1787, tomo VI, p.33; Ceán (1800) ed.2001, p.219; *Catálogo de los cuadros de la escuela española...* (1819), p.9; F. Quillet (1933) p.30; Chumillas (1948)p.95;Pompey, F.(1955) p.20; Wethey (1955), p.151; Pérez Sánchez (1969) p.265-268; Camón Aznar(1969)p.12; Wethey (1983), p.118; Fernández-Miranda y Lozana (1988) tomo I, nº223; *Catálogo del Museo del Prado* (1996) p. 57; Navarrete Prieto (1998) p . 149 y (2001), p.241-242; Portús Pérez (2001)p.132-133. S.A.C Museo del Prado (Consultado el 29/05/2013)

⁴³² *San José y el Niño* de la Colección Masaveu, Oviedo. La *Visión de San Antonio de Padua* de Múnich ó la obra del mismo tema en el Prado, *Cristo sostenido por un ángel* (P. 0237).

⁴³³ Navarrete Prieto, *La pintura andaluza del siglo XVII y sus fuentes grabadas*, Madrid, 1998, p . 149.

⁴³⁴ S.A.C. Museo del Prado consultado a 21 de agosto de 2014.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Cristo atado a la columna

Atribuida por Antonio Ponz en 1772

Fechado: No(ca. 1650)

208 x 124 cm

Óleo sobre lienzo

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: ---

Convento Carmelitas Descalzas de San José, Ávila



Actualmente este cuadro se expone en el museo del Convento de las Carmelitas Descalzas de San José, en Ávila. No se sabe con certeza cómo este cuadro llega al mismo, si fue un contrato o donación. Sí se conoce, por otra parte, que originariamente estuvo colocado en el coro bajo de las dependencias monásticas⁴³⁵. Las primeras noticias que hasta la fecha se tienen de la obra se las debemos a Antonio Ponz, quien en 1772 la sitúa en la capilla, “en la Pared del presbiterio en el lado del Evangelio”⁴³⁶.

Esta obra ha sido considerada, unánimemente, como una de las más bellas representaciones de Cristo que saliera de los pinceles de Cano. El tratamiento anatómico está en relación con otras obras de Cano realizadas en los primeros años de la década de los 50, durante su estancia madrileña, como el *Cristo sostenido por un ángel* procedente de las colecciones reales, hoy en el Prado, el *Cristo atado a la columna* del Museo Nacional de arte rumano en Bucarest o el Cristo que aparece representado en *Descenso al limbo*, hoy en el County Museum de Los Ángeles. En todos ellos vemos un cuidado estudio de los volúmenes. En este que nos ocupa, el tratamiento del paño de pudor es más esquemático, ha simplificado el plegado de los paños con respecto a otras representaciones de Cristo. Wetthey no obstante, lo data hacia 1658-1660.

Existe un pequeño dibujo muy esquemático de Alonso Cano, en la colección Juan Abelló de Madrid, que Pérez Sánchez da a conocer en 1968⁴³⁷, que pudiera ser como comenta Zahira Véliz en su reciente publicación, un primer boceto de este cuadro.

⁴³⁵ J.J. Martín González, “El Convento de San José de Ávila (patronos y obras de arte)”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 45, 1979, p.355.

⁴³⁶ Ponz, *op.cit.*, 1 ed. 1772, p.320.

⁴³⁷ Lo da a conocer como obra del estilo de Cano, Véliz en 2009, pasa a considerar el mencionado dibujo como obra autógrafa de Cano, al mismo tiempo que lo relaciona con esta obra de Ávila. Esta firmado en el anverso con las siglas A.C. Véliz, *op.cit.*, 2011, p. 186, cat.12.

El estado de conservación general de pieza es bueno, no obstante tras examinar la pieza, se han encontrado algunos signos de deterioro como pequeños golpes en diversas zonas del lienzo o la marca del travesaño central en el anverso de la obra, daños posiblemente producidos durante alguna mala manipulación de la obra. No se recuerdan intervenciones recientes⁴³⁸.

Bibliografía: Ponz, t.XII (1787) p. 320; Ceán 1800 (ed.2001) p.221; Wethey (1955) p.150; Pérez Sánchez (1968)p.272; J.J. Martín González (1979) p.355; Wethey (1983) p. 81-82 y 116; Sánchez Mesa(2002) p.461; Véliz (2011)p. 186, cat.12.

⁴³⁸ Agradecer a las Madres Carmelitas Descalzas de Ávila, la información proporcionada.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Visión de San Bernardo

Atribuida por Antonio Palomino en 1724

Fechado: No (ca.1650-51)

Óleo sobre lienzo

267 x 187 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Sí, R. X, I.R

Nºinv: P03134

Museo Nacional del Prado, Madrid



Esta obra procedente del Convento de los Capuchinos de Toledo, la encontramos hoy expuesta en el Museo del Prado.

Las primeras fuentes la sitúan en 1724 en uno de los retablos de la iglesia del Convento de los Capuchinos de Toledo, allí es descrita en diferentes fechas por Palomino, Ponz y más tarde por Ceán⁴³⁹. Cruz Valdovinos en 1985, apuntaba la posibilidad de que esta ubicación fuera la original del lienzo⁴⁴⁰, hipótesis que resulta bastante factible a tenor de la relación que sabemos que llegó a establecer Alonso Cano con el cardenal Moscoso y Sandoval, Arzobispo de Toledo en 1650⁴⁴¹.

Con la aprobación de la Real Orden de Exclaustración Eclesiástica decretada por el Conde de Toreno en 1835, la pintura sale del convento toledano para pasar a formar parte de la colección del Infante don Sebastián Borbón quien la conservara entre su patrimonio hasta su muerte en 1876⁴⁴². Tras su fallecimiento la obra es heredada por su hijo, el Duque de Ansola, quien a su vez cederá la pintura en favor de su hijo el Duque de Hernani en 1889. Este último conservará la pintura hasta fechas cercanas a 1964, año en el que la encontramos en la

⁴³⁹ Ponz, lo describe de la siguiente manera; "En el de Capuchinos junto al Alcázar, cuya iglesia esta dedicada a Santa Leocadia, hay varias obras de mucho mérito. [...] En el remate del altar del crucero al lado de la Epístola una nuestra Señora con S. Bernardo, bellísima pintura de Alonso Cano". Antonio Ponz, *op.cit.*,1787, Tomo I, 3ed, Madrid. p.189.

⁴⁴⁰ J.M Cruz Valdovinos, "Varia canesca", *A.E.A.*, nº 58, 1985, p.276-288.

⁴⁴¹ Como diera a conocer Pérez Sedano en 1914 en sus *Notas del archivo de la catedral de Toledo*, Cano realiza en 1950, varios viajes a Toledo, reclamado por el Arzobispo de la ciudad Baltasar Moscoso y Sandoval. Cabe mencionar a propósito de ésto, la relación familiar que existía entre el mencionado eclesiástico y su predecesor, el también Arzobispo de Toledo, Bernardo Sandoval y Rojas (†1618), responsable del traslado y de la construcción del Convento de los Padres Capuchinos a Toledo, quien como se verá más adelante, aparece representado en el lienzo. Estos datos, hacen plantear a Cruz Valdovinos, la hipótesis de que fuera el cardenal Moscoso el responsable del encargo de este cuadro que nos ocupa.

⁴⁴² Águeda Villar, "La colección de pinturas del infante don Sebastián Gabriel", *Boletín del Museo del Prado* II nº 5, Madrid 1981, p.108, [nº 71].

Galería madrileña “El Viaducto” de Manuel González⁴⁴³. Cuatro años más tarde, la Junta de Exportaciones adquiere la obra para el Museo del Prado⁴⁴⁴.

Los últimos estudios datan la obra en torno a 1650-1651, descartando así la fecha propuesta por Wethey, quien sugería que la obra pudiera ser algo más tardía⁴⁴⁵. Cruz Valdovinos, en 1985, basándose en unos documentos publicados por Pérez Sedano en 1914⁴⁴⁶, llega a relacionar el encargo de la obra, con un viaje que realiza Cano a Toledo en estos años por petición del Arzobispo de Toledo⁴⁴⁷.

A nivel técnico, este lienzo de grandes dimensiones muestra un estilo más avanzado y maduro en relación con otras obras de los últimos años del granadino en Madrid. No presenta grandes contrastes a nivel cromático, sino que tiende a unificar la atmosfera a través de una unidad tonal. Sitúa la escena en un interior, pero al mismo tiempo abre el espacio compositivo al exterior a través de una ventana circular, recurso que vemos empleado en otras pinturas de años cercanos, como en el *Cristo a la columna de Bucarest*. Destacar de la figura de San Bernardo la definición del rostro, el perfecto estudio en escorzo de la mano izquierda del santo y una vez más el característico plegado de la túnica.

No podemos dejar de mencionar, como diferentes fuentes ya han apuntado⁴⁴⁸, la coincidencia entre los rasgos fisionómicos del personaje situado en la esquina inferior izquierda del lienzo y los que presentaba, según retratos de la época, el cardenal Sandoval y Rojas⁴⁴⁹. Lo que hace pensar en la probable posibilidad de que el retratado sea el mencionado eclesiástico.

La pintura presenta un buen estado de conservación. No se tienen datos sobre posibles restauraciones en los últimos años, en los registros de intervención no consta ninguna intervención reciente. No obstante, se ha podido conocer que el lienzo ha sido sometido a ciertos estudios técnicos en el último año, esperamos impacientes los resultados en próximas publicaciones del Museo del Prado.

⁴⁴³ *Diario ABC*, Edición de Andalucía, jueves 5/11/1964, p.42.

⁴⁴⁴ La obra se adquiere el 14 de agosto de 1968 ejercitando el Estado el derecho de tanteo, por un precio de 3.125.000 pts.

⁴⁴⁵ Wethey data la obra entre 1658-1660.

⁴⁴⁶ Pérez Sedano, Francisco, *Notas del archivo de la catedral de Toledo*; Madrid, 1914, p.92.

⁴⁴⁷ Véase también nota 441. El viaje de Cano esta en relación con la supervisión de las obras de uno de los retablos de la Catedral. Véase documento del 17 de marzo de 1650 y del 21 de marzo de 1650 en; Ángel Aterido Fernández, *op.cit.*, Madrid, 2002(a), p.288.

⁴⁴⁸ Desde que apareciera identificado este personaje como el Cardenal Bernardo Sandoval y Rojas en el inventario de cuadros del Infante don Sebastián Gabriel en 1835, numerosas son las publicaciones que han recogido este dato.

⁴⁴⁹ En el lienzo de Luis Tristán que retrata al Cardenal Bernardo Sandoval y Rojas, muestra cierta similitud con el personaje representado en esta pintura. Véase la barba.

Bibliografía: Palomino (1724)p.121; Ponz (1787) T. I, p.189; Ceán Bermúdez (1800), 220; H. Wetthey (1958)p. 28 y (1983) p. 135; *Catálogo del Museo del Prado* (1972),p.862; Cruz Valdovinos (1985) p. 282; Camón Aznar (1999) p.517; Portús Pérez (2001)p.134-215;Calvo Castellón(2001); 91-92 Cruz Valdovinos, (2001)p. 85 y (2002)p. 205; Fernández Pardo (2007) vol.V, p.557. S.A.C Museo del Prado (Consultado el 29/05/2013)

ETAPA GRANADINA 1652-1667

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORIA Reaparecida en 2013

María Magdalena

Atribuida en inventario de 1832

Fechado: No (ca.1653)

Óleo sobre lienzo

104 x 205 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: ---

Colección Particular madrileña



OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORIA Reaparecida en 2013

San Jerónimo recostado

Atribuida en inventario de 1832

Fechado: No (ca.1653)

Óleo sobre lienzo

104 x 205 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: ---

Colección Particular madrileña



Reaparecidas en 2013, proceden de una colección particular madrileña⁴⁵⁰. Se desconoce el lugar para el que fueron concebidas, pero tal y como apunta José Antonio de Urbina, su formato marcadamente rectangular, hace pensar en la posibilidad de que en origen hubieran estado situadas en una sobrepuerta o sobreventana haciendo pareja.

Estos dos lienzos, según un inventario de 1832, estuvieron en la colección de la que fuera segunda consorte de Carlos II, Mariana de Neubourg⁴⁵¹. A la muerte de ésta, pudiera ser que fueran adquiridas por un jovencísimo Luis de Borbón y Farnesio, quien las tendría entre sus bienes hasta su fallecimiento⁴⁵². Siguiendo a José Antonio de Urbina, las pinturas debió de

⁴⁵⁰ José Antonio de Urbina, director de la galería Caylus, ha dado a conocer la reaparición de esta obra y de su compañera "San Jerónimo" en el siguiente estudio. De Urbina, José Antonio, "... Y nuevas incorporaciones al catálogo de El Racionero", *Ars Magazine*, nº 20, 2013, p. 63-67.

⁴⁵¹ *L'inventaire des comtes de Chinchon* (27 mars 1832) « Le Saint Jérôme et la sainte Marie Égyptienne, peut-être d'Alonso Cano [cat.148], provenant du legs de Marianne de Neubourg. Aussi, à la mort de la comtesse de Chinchon, revinrent elles à sa fille (p.164) Carlota Luisa Godoy Borbón, comme le révèle l'inventaire dressé par le concierge du palais de Boadilla, Francisco Alvarez ». A través de; Dominguez- Fuentes, Sophie, « Les collections de l'infante D. Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio ».Tesis doctoral. París: *Université de la Sorbonne de París*, 2002, vol. I, p.145-146.

⁴⁵² Luis de Borbón pudo adquirir estos lienzos tras la muerte de Mariana de Neubourg. Esta documentada la compra de algunas de sus obras, pese a la juventud del infante ya en 1740. Si bien entre éstas, únicamente se cita una María Magdalena, pero no se habla de ningún San Jerónimo. *Goya y el infante don Luis de Borbón*, 1996, p. 66

heredarlas su primogénito, Luis María de Borbón y Vallabriga⁴⁵³, y posteriormente M^a Teresa de Borbón, hermana de éste que tras su renuncia, fue nombrada XV Condesa de Chinchón. La pareja se localiza en 1826, en la sacristía del palacio de Boadilla y apenas seis años después entre los bienes de los duques Chinchón⁴⁵⁴, que por entonces ya eran Carlota Luisa de Godoy y Borbón y su marido Camilo Ruspoly. Por herencia las obras han ido pasando a los diferentes descendientes de la familia, hasta llegar a nuestros días⁴⁵⁵.

El estilo pictórico en clara relación con otras pinturas de Alonso Cano, parece ser suficiente para asignar estas dos obras al catálogo razonado del Granadino. No obstante, las diferentes referencias documentales que hemos visto donde siempre se han atribuido a la mano del Racionero, junto con la existencia de un boceto preparatorio del cuadro de la Magdalena, firmado por el propio Alonso Cano, y del que luego hablaremos, ratifican su autoría y a la vez, la autenticidad de esta pareja, que se ha fechado hacia 1653⁴⁵⁶.

Las dos obras siguen esquemas compositivos parecidos, en ambos casos los personajes se definen en base a líneas diagonales que acaban por equilibrar perfectamente las escenas. En el lienzo de *María Magdalena* destaca el recogimiento, la emoción del rostro de la Santa que mira fijamente un crucifijo en el que el Cristo se ha resuelto con breves y sintéticas pinceladas. Bello tratamiento del cabello y sobre todo de la túnica azulada que cubre el cuerpo de ésta. El lienzo de San Jerónimo, destaca ante todo por la elegancia de la pose del Santo, por la actitud abstraída y por el formidable estudio de la figura, tanto de a nivel anatómico como de la túnica rojiza que cubre parte del cuerpo de éste. El rostro y la anatomía vigorosa, recuerda a otras pinturas de sus años granadinos, como a los personajes masculinos de los cuadros del ciclo de la catedral o a las dos versiones posteriores de *San Jerónimo y el Ángel trompetero*, conservadas en Granada y en Madrid.

⁴⁵³ Las obras se mencionan en la hijuela de Luis María fechada en 1786-1787. Esta mención la recoge de nuevo en su tesis doctoral: Domínguez- Fuentes, *op.cit.*, 2002, p.131 y siguiendo a ésta: De Urbina, *op.cit.*, 2013,p.65.

⁴⁵⁴ Inventario de 1826: “*Dos cuadros el uno de la Magdalena , y el otro de San Gerónimo con marcos dorados de una vara y media de alto cada uno*”. De Urbina, *ibidem*.

⁴⁵⁵ Actualmente D. Carlos Rúspoli y Morenés es quien ostenta los diferentes títulos de V duque Alcudia, V duque de sueca y XIX conde de Chinchón.

⁴⁵⁶ De nuevo seguimos el artículo de José Antonio De Urbina, *op.cit.*, p. 63. A propósito de esta nota, comentar que existen dos versiones de taller que reproducen bastante fielmente estos asuntos que ahora nos ocupan, especialmente el relativo a San Jerónimo, conservadas, en el Palacio de la Zubia de Granada. Estas obras se expusieron en la exposición celebrada en Granada en 1970, y su fotografía se encuentra reproducida en el catálogo de la exposición. v. *III centenario de Alonso Cano*, *op.cit.*, t. II 1970, p. 67, nº 48 y 49. Debido a la mediocridad de estas pinturas, las dos fueron excluidas del catálogo razonado de Alonso Cano por Harold Wethey en 1955 (p.188-189) y en 1983. (p.154).

Tal y como recogiera Zahira Véliz, se conserva un pequeño boceto sobre el lienzo de *María Magdalena* en una colección neoyorquina⁴⁵⁷. La evidentes correlación entre el dibujo y esta obra recientemente descubierta, reafirman el ya conocido hábito de Cano, de hacer estudios previos a sus pinturas.

Según las imágenes publicadas en la revista *Ars Magazine*, esta pareja de pinturas se encuentra en buen estado de conservación. A tenor de ciertos datos técnicos, a los que se hace referencia en el artículo, estos lienzos han sido intervenidos en años cercanos.

Bibliografía: Dominguez-Fuentes, S. (2002) vol.I, p.131,145-146 y (2006)p.216; Véliz (2011) p.286-287; De Urbina,J. A. (2013)p. 63-67.

⁴⁵⁷ Véliz, *op.cit.*, 2011, p.286-287, cat. 47. En este catálogo, la autora daba por perdida esta pintura que ahora nos ocupa.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DE SAN ANTONIO Y SAN DIEGO, GRANADA

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA Descrita en inventario de principios del XIX

San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena

Atribuida por Fray Tomás de Montalvo en 1708

Óleo sobre lienzo

Fechado: No (ca.1653-1657)

70 x 94 cm

Restauraciones: Sí, 2001

Estudios científico-técnicos: Sí, completos

Nº inv: CE0152

Museo de Bellas Artes, Granada



La obra procede del banco del retablo mayor del Convento granadino de San Antonio y San Diego. A día de hoy esta pintura se encuentra expuesta en el Museo de Bellas Artes de Granada junto al lienzo con el que hacía pareja originariamente: *Santa Clara y San Luis de Tolosa*.

Fray Tomás de Montalvo en 1708, escribe una crónica sobre la iglesia del Convento Franciscano de San Antonio y San Diego, en la que deja constancia de la existencia de numerosos cuadros de Cano en el retablo mayor de la misma, aunque sin llegar a especificar las temáticas representadas⁴⁵⁸. Posteriormente, Palomino y Ceán, volvieron a hacer mención de los cuadros existentes en la iglesia del convento, de su calidad y en algunos casos de sus títulos, aunque de nuevo sin hacer referencia a ésta pintura explícitamente⁴⁵⁹. Hasta el inventario de cuadros, que realiza un fraile franciscano apellidado Domínguez, a principios del XIX, copiado por Manuel Gómez Moreno en torno a 1886 y dado a conocer de forma integral por Javier Moya Morales en 2008, no se menciona directamente esta pintura dentro de los bienes del monasterio ⁴⁶⁰. En este inventario el fraile hacía constar junto al asunto, la localización de las obras⁴⁶¹.

⁴⁵⁸ Moya Morales, Javier; *Alonso Cano en el Legado Gómez Moreno*, Granada, 2008.p.19.

⁴⁵⁹ Ceán Bermúdez no llega a mencionar esta pintura, únicamente se limita a comentar lo siguiente: “*Los lienzos del retablo mayor que representan la beatísima trinidad [...] , y otros cuatro santos de medio cuerpo*”. Ceán *op.cit.*, (1800), ed.2001, p.224.

⁴⁶⁰ La copia de este inventario se conservan en el archivo del Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta en Granada, leg.CXXI fol.87-91. En, Moya Morales, Javier; *Alonso Cano en el Legado Gómez Moreno*, Granada, 2008.p.21-22.

⁴⁶¹ “Convento de San Diego. Alcantarinos, relación de pinturas de este convento. Pinturas del Prebendado Alonso Cano”. [...] “los seis que adornan del altar mayor, y son, [...] 3º S. Bernardino de Sena y S. Juan de Capistrano de medio cuerpo, en un cuadro apaisado, sobre Sa. Pedro Alcántara; 4º S. Luis obispo de Tolosa y Sta Clara en otro del mismo tamaño sobre S.n Buenaventura. Moya Morales, *op.cit.*,2008, p.21 En este inventario el fraile hace constar el cambio de ubicación con respecto a la localización original. Los cuadros, ahora en el segundo cuerpo del retablo, estuvieron en su momento en el banco del mismo. Del Mismo modo que el San Pedro Bautista protomártir del

Con la exclaustación de los religiosos en 1835, el conjunto de cuadros se dispersa, pero esta obra junto a su pareja, *Santa Clara y San Luis de Tolosa*, y cuatro más del mismo retablo, van a dar al Museo Provincial que empezaba a gestarse en ese momento⁴⁶². Desde entonces, se conserva esta pintura en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Las pinturas que Cano realiza para esta comunidad, se vienen fechando en torno a 1653-1657⁴⁶³. Los historiadores del arte, a lo largo de los años, se han mostrado unánimes al considerar este lienzo como el más completo e innovador de los que Cano hiciera para el Convento granadino. La superioridad técnica que presenta sobre otras obras del mismo retablo se hace especialmente patente en el estudio naturalista de los rostros y manos de los santos modelados mediante pinceladas superpuestas. Las sombras proyectadas se refuerzan a base de fluidas veladuras, mientras que las zonas de luz se potencian con precisas pinceladas cargadas de materia. Cano sugiere sutilmente el movimiento en la escena, a través de una leve inclinación de los representados que alude a la actitud de caminar⁴⁶⁴. Pese a la reducida paleta cromática, la pintura es rica en matices, se observan diferencias entre las distintas calidades de los elementos representados. El modelado de las figuras muestra un marcado carácter escultórico, el rostro de San Juan de Capistrano recuerda como comentaran otros autores a la talla que realizara Cano para el Convento del Ángel de Granada, *San Diego de Alcalá*⁴⁶⁵.

Existe un boceto preparatorio a pluma y tinta firmado por Alonso Cano, que se conserva en Londres. Se trata de un primer esbozo de lo que sería después la composición final que hoy conocemos. En él, se delimitan las figuras con un trazo rápido y fresco⁴⁶⁶.

El estado de conservación de la pintura es bueno, la obra fue intervenida en 1958 antes de la inauguración del Museo granadino, en este momento la obra se reentela y se somete a una ligera restauración. En años más cercanos, próximos a la celebración del IV Centenario del

Japón, antes en la parte superior sobre el San Buenaventura, esta ahora en el banco del retablo ocupando el puesto para el que fuera realizado la pareja de San Luis de Tolosa y Santa Clara.

⁴⁶² Entre los cuadros que se van al Museo Provincial junto a éstos dos: *San Pedro Bautista protomártir del Japón*, , *La trinidad "Chafaina"*, *San Buenaventura y San Pedro de Alcántara*. Estas tres últimas obras fueron robadas del Museo en 1839.

⁴⁶³ Ver; Wethey, *op.cit*, 1983, p. 135.

⁴⁶⁴ Este recurso lo señala Wethey por primera vez en su monografía de 1983. Lo utiliza también en la pintura que hace pareja con ésta: *Santa Clara y San Luis de Tolosa*.

⁴⁶⁵ Rodríguez Simón, "L.R., Estudio técnico-científico de una obra de Alonso Cano", *Cuadernos de Arte e iconografía de Granada*, nº32, 2001, p.322.

⁴⁶⁶ Zahira Véliz *op.cit*, 2011, 306-307. CAT.55. El dibujo se conserva en La Courtauld Gallery de Londres, esta inventariado con el nº: D.1952.RW.137.

nacimiento del artista, el Museo intervino de nuevo la pintura. Anteriormente el profesor L.R. Rodríguez Simón, con motivo de su tesis doctoral, había realizado diferentes estudios técnicos de la pintura, de los que se hablará más adelante⁴⁶⁷.

Bibliografía: Palomino(1724) ed. 1947,p.991; Ceán1800 (ed.2001)p.224; M. Gómez-Moreno (1899) nº 33; M. Chumillas (1948) p.208-210; Wethey (1955) p.166; Orozco Díaz, (1966), pp.54-55; *Centenario de Alonso Cano...* (1969) v.II p.61; Sánchez Mesa (1969)p.231-247; Wethey (1983) p.71, 135; Rodríguez Simón (2001) p. 321-332; Calvo Castellón (2001)p.20; Pérez Sánchez (2002) p. 140-141; *Inventario... Museo de Granada*, 2007, p.114; Moya Morales (2008) p.19; Véliz (2011) pp.306-307.

⁴⁶⁷ Rodríguez Simón, *op.cit*, 2001 , p.321-332.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DE SAN ANTONIO Y SAN DIEGO, GRANADA

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA Descrita en inventario de principios del XIX

Santa Clara y San Luis obispo de Tolosa

Atribuida por Fray Tomás de Montalvo en 1708

Fechado: No (ca.1653-1657)

Óleo sobre lienzo

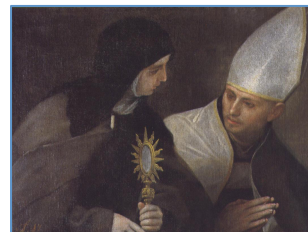
70 x 94 cm

Restauraciones: Sí, 2001

Estudios científico-técnicos: Sí, Completos

Nº inv: CE0151

Museo de Bellas Artes, Granada



Esta obra está en relación con su compañera *San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena*. Ambas procedentes del Convento de San Antonio y San Diego de Granada, en el que Cano trabajó durante su estancia en la ciudad andaluza. Hoy se encuentra en los fondos del Museo de Bellas Artes de esta misma ciudad.

Realizada como su pareja, para ser ubicada en el banco del retablo mayor de la iglesia de los Franciscanos Descalzos de San Antonio y San Diego. Descrita en el inventario, que realizara entre 1812 y 1835 el fraile Domínguez, religioso de la orden⁴⁶⁸. Viajeros e historiadores, como Palomino o Ceán, dejaron anteriormente y de forma indirecta, constancia de la existencia de esta obra a su paso Granada⁴⁶⁹. Como se ha comentado, este lienzo se traslada al Museo Provincial de Granada tras la desaparición del convento, a consecuencia de las medidas desamortizadoras de Mendizábal en 1836. La obra se registra en el inventario que hiciera Manuel Gómez-Moreno en 1899, con el nº 34⁴⁷⁰.

Esta pintura se data, al igual que el resto de obras del retablo, en torno a 1653-1657⁴⁷¹.

Son evidentes los paralelismos entre ésta y *San Bernardino de Siena y San Juan de Capistrano*, en la escena Cano vuelve a repetir la posición adelantada de los cuerpos de los dos religiosos, que sugiere el ademán de estar caminando, recurso innovador que introduce en estas dos obras, alejándose así de estatismo característico de otras representaciones hagiográficas. La calidad técnica resulta algo inferior en relación con su compañera, sobresale ligeramente el

⁴⁶⁸ El inventario se ha mencionado ya a propósito de *San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena*, página 192.

⁴⁶⁹ Tanto Palomino como Ceán, mencionan en sus publicaciones la existencia de numerosas obras de Alonso Cano en el Convento de San Antonio y San Diego, aunque no especifican los motivos representados en cada una de ellas.

⁴⁷⁰ Gómez-Moreno González, Manuel, *Catálogo del Museo Provincial Bellas Artes de Granada*, Granada, 1899, nº 34.

⁴⁷¹ Véase; Wethey, *op.cit.*, 1983, p. 135.

modelado del rostro de San Luis, con suaves pinceladas que matizan las carnaciones. Destaca en la pintura, la iluminación cenital que enfoca la mitra y el rostro de los personajes. No se dan a grandes contrastes lumínicos.

Se conserva en el Museo del Louvre un dibujo preparatorio de esta obra, de la mano de Cano que destaca por el trazo rápido y dinámico. En él, el granadino plantea la composición y distribuye a los personajes en el espacio tal y como plasmaría después en el lienzo que conocemos⁴⁷².

La pintura se encuentra en un aparente buen estado de conservación, aunque denota daños sufridos durante años⁴⁷³. Estimamos que la obra fue restaurada también en 1958, previa a la inauguración del Museo de Bellas Artes de Granada. En torno a 1998 el investigador Rodríguez Simón, realizó numerosos estudios técnicos sobre ésta y otras pinturas del Museo granadino, que han sido imprescindibles a la hora de trazar las primeras impresiones sobre de la técnica pictórica de Alonso Cano, de ellos hablaremos más adelante⁴⁷⁴. En 2001, una empresa particular granadina llevó a cabo una nueva intervención sobre la obra, ésta es la última que se conoce.

Bibliografía: Palomino(1724) ed. 1947,p.991; Ceán1800 (ed.2001) p.224; M. Gómez-Moreno González (1899) nº 34; M. Chumillas (1948) p.210; Wethey (1955) p.166; Orozco Díaz, (1966), pp.54-55; *Centenario de Alonso Cano...* (1969) v.II p.60-61; Sánchez Mesa (1969)p.231-247; Wethey (1983) p.71, 135; Calvo Castellón (2001)p.20; Pérez Sánchez (2002) p. 140- 141; *Inventario... Museo de Granada*, 2007, p.113; Moya Morales (2008) p.19; Véliz (2011) pp.304-305.

⁴⁷² Zahira Véliz *op.cit.*, 2011, 304-305. CAT.55. EL dibujo se conserva en el gabinete de Dibujos del Museo del Louvre en París, esté inventariado con el nº: RF.43.341.

⁴⁷³ La obra resulta bastante plana en comparación con su compañera, *San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena*, parece que la pintura haya sufrido barridos y desgastes.

⁴⁷⁴ L.R. Rodríguez Simón en 1998, defiende en Granada su Tesis doctoral "*Examen científico-técnico de las pinturas de Alonso Cano y de las de sus principales continuadores en el MBBA de Granada*". Este estudio supone un importante punto de partida para determinar ciertas pautas características de la técnica pictórica de las obras del periodo granadino de Cano.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DE SAN ANTONIO Y SAN DIEGO, GRANADA

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO Descrita en inventario de principios del XIX

San Pedro Bautista Protomártir del Japón

Atribuida por Fray Tomás de Montalvo en 1708

Fechado: No (ca.1653-1657)

Óleo sobre lienzo

60 x 88 cm

Restauraciones: Sí, 2001

Estudios científico-técnicos: Sí, Completos

Nº inv: CE0150

Museo de Bellas Artes, Granada



Este lienzo formaba parte originalmente del programa pictórico que Cano ideara en torno a 1653-1657⁴⁷⁵, para el retablo mayor del Convento granadino de San Antonio y San Diego. Está en relación directa con otras obras del mismo conjunto; *San Juan de Capistrano* y *San Bernardino de Siena o Santa Clara y san Luis de Tolosa*. Hoy en día todas ellas, junto a ésta, se conservan en el Museo de Bellas Artes de Granada⁴⁷⁶.

Existe un documento que describe los cuadros existentes en la iglesia de los franciscanos descalzos de Granada una vez sobrevenida la invasión francesa⁴⁷⁷. En éste, se enumeran los cuadros, su procedencia y su localización exacta en el templo. Sobre esta obra concretamente, se comenta lo siguiente:

Un cuadro apaisado S.ⁿ Pedro Bautista protomartir del Japon (retocada al parecer durante nuestra expulsion) que estaba antes en el altar mayor donde ahora esta el de S.ⁿ Luis y S.^{ta} Clara, y hacia juego con S.ⁿ Jacome de la Marca en el otro lado donde ahora se ve a S.ⁿ Bernardino y S. N Juan de Caspistrano; el referido cuadro se halla al presente sobre la puerta del prov.l en el dormitorio Bajo de los Padres. [...] ⁴⁷⁸.

Este documento es sin duda fundamental para conocer la historia material de estas obras. Anterior a este testimonio, viajeros y estudiosos habían dejado constancia de la existencia en el templo de obras salidas de la mano de Cano, de gran calidad, pero ninguno de ellos había

⁴⁷⁵ Este intervalo de fechas coincide con los primeros años de actividad de Cano en el mencionado convento granadino. Wethey, *op.cit.*, 1983, p. 136.

⁴⁷⁶ La obra actualmente no se expone en la colección permanente.

⁴⁷⁷ De éste documento ya se ha hablado ampliamente a propósito de otras obras de mismo retablo. El documento en cuestión, es una copia que hiciera Manuel Gómez-Moreno González en 1886, sobre un texto redactado por el Padre Domínguez algunos años antes. Este documento se conserva en el A.I.G.M de la Fundación Rodríguez Acosta, Granada. En, Moya Morales, Javier; *Alonso Cano en el Legado Gómez Moreno*, Granada, 2008.p.21-22.

⁴⁷⁸ *Ibidem*, p.21, nota 17.

especificado los asuntos y temas de los mismos⁴⁷⁹. Tras la expulsión y exclaustación de los frailes con motivo de la desamortización de 1936, los bienes del convento se dispersan, es así cómo esta obra pasa junto a otras del mismo conjunto al que fuera Museo Provincial de Granada, hoy Museo de Bellas Artes⁴⁸⁰.

A nivel técnico, esta obra siempre se ha considerado inferior a las otras del mismo retablo. Posiblemente el importante deterioro sufrido y los repintes existentes, que ya mencionaran las primeras fuentes, pueden haber contribuido a ello⁴⁸¹. A día de hoy las diferencias de calidades son notables con respecto a sus compañeras, no existe una definición volumétrica de las formas como viéramos en las cabezas de San Juan de Capistrano o de San Bernardino de Siena, ni la sutileza de matices que presentarían las otras en cuestiones de color. Las numerosas intervenciones y modificaciones a las que se ha sometido la pintura no permiten apreciar el verdadero valor artístico que pudo en su día tener esta pintura. Wethey en su catálogo de 1983, atribuye la pintura al taller de Alonso Cano⁴⁸². No obstante y pese a las dudas que planteara éste sobre su autenticidad, hay que tener en cuenta la innegable relación compositiva que comparte con el resto de obras que se conservan del retablo y que la acercan a la mano del racionero.⁴⁸³

El estado de conservación de la pintura hoy es estable. En los últimos años la obra ha sido intervenida, pero a pesar de ello, numerosos daños que sufriera en su día son aún visibles⁴⁸⁴. El lienzo presenta un formato inferior al de sus compañeros, lo que confirma que éste fuera recortado⁴⁸⁵. A lo largo de su historia la obra ha sufrido malas restauraciones que no han hecho más que deteriorar la pintura, el lienzo fue parcheado, e incompetentemente

⁴⁷⁹ Fray Tomás de Montalvo en 1708 o Ceán en 1800, quien únicamente se limita a mencionar lo siguiente: "Los lienzos del retablo mayor que representan la beatísima trinidad [...], y otros cuatro santos de medio cuerpo". Ceán (1800) ed.2001, p.224.

⁴⁸⁰ Entre los cuadros que se van al Museo Provincial junto a éste: *San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena o Santa Clara y San Luis de Tolosa*, también; *La trinidad " Chafaina"*, *San Buenaventura y San Pedro de Alcántara*. Estas tres últimas no llegaron a exponerse en la inauguración del Museo, ya que fueron robadas del mismo unos días antes en 1839. De su compañero, con el que hacía pareja en el retablo; *San Jacome de la Marca*, nada se sabe desde su salida del templo en los años de la ocupación francesa.

⁴⁸¹ Ya el mencionado documento del fraile Domínguez, hablaba del importante deterioro que presentaba ésta pintura, Martínez Chumillas en 1948, tampoco deja de mencionar su mal estado de conservación y las consecuencias que esto suponen para la pintura.

⁴⁸² Durante algunos años, ésta obra fue considerada como San Francisco, o Santo Franciscano. Así lo recogen M. Chumillas (1948)p.210 o Wethey (1955) p.170. Años después en 1983, Wethey la cataloga, ya sí, como *San Pedro Bautista*.

⁴⁸³ El inventario de cuadros del Museo de Bellas Artes de Granada del 2007, recoge la obra como; atribuida a Alonso Cano. No obstante, los estudios técnicos que realizara L.R Rodríguez Simón en 1998 sobre ésta pintura y sobre las otras dos compañeras del retablo, de autoría confirmada, también en el Museo de Bellas Artes de Granada, arrojan más de una similitud entre ellas a nivel estructural. Estas confirman la intervención de Cano, aunque lo que no sabemos es en que grado. De esto se habla en el apartado técnico.

⁴⁸⁴ La obra fue restaurada en 2001 con motivo de las exposiciones a propósito del IV Centenario del nacimiento de Cano, celebradas sucesivamente en Granada y Madrid.

⁴⁸⁵ Hay una diferencia de 10 x 6 cm. Wethey (1983) p.170.

repintado. La obra ha sido estudiada en profundidad a través de distintos estudios científico-técnicos, por el restaurador Rodríguez Simón⁴⁸⁶.

Bibliografía: Ceán1800 (ed.2001)p.224; M. Gómez- Moreno (1899)nº35 ; M. Chumillas (1948) p.209-210; Wethey (1955) p.170; Orozco Díaz, (1966), pp.54-55; Wethey (1983) p.136; Calvo Castellón (2001)p.20; *Inventario... Museo de Granada*, 2007, p.113; Moya Morales (2008) p.19 y 23.

⁴⁸⁶ L.R. Rodríguez Simón, "Examen científico-técnico de las pinturas de Alonso Cano y de las de sus principales continuadores en el MBBAA de Granada". Tesis Doctoral, Universidad de Granada, 1998.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DE SAN ANTONIO Y SAN DIEGO, GRANADA

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA Descrita en inventario de principios del XIX

Cristo Eucarístico

Atribuida por Manuel Gómez- Moreno González a finales del XIX

Fechado: No (ca.1653-1657)

Óleo sobre tabla

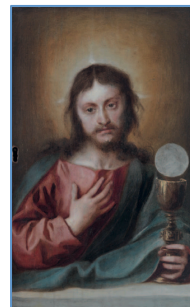
42 x 30 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: JA-415-04

Museo de Bellas Artes de Granada



Esta tabla fue concebida para constituir la puerta del sagrario de la iglesia del Convento Franciscano de San Antonio y San Diego de Granada. Durante años, junto a otras obras que de las que ya hemos hablado, formó parte del conjunto iconográfico que trazara Cano para el retablo mayor de la iglesia de los mencionados religiosos⁴⁸⁷. Con la dispersión del conjunto y tras pasar por diferentes colecciones privadas, hoy la encontramos en el Museo de Bellas Artes de Granada.

Las primeras noticias que se tienen de la obra se fechan en torno a 1812-1835, en estos años un fraile de la orden realiza un inventario de pinturas en el que deja constancia de las obras existentes en el templo granadino tras la invasión y el saqueo de los franceses. Describe en éste, las pinturas del retablo refiriéndose de la siguiente manera a la tabla que nos ocupa: *6ª y el Salvador del Mundo pintado sobre la puerta que cierra el S. mo reservado*⁴⁸⁸. En 1836 con la desamortización y la demolición del convento, las pinturas se dispersan y de ésta en particular se pierde el rastro. Se sabe gracias a una inscripción que hiciera Manuel Gómez-Moreno González, sobre el reverso de una fotografía en la que se retrataba la pintura, que la obra estuvo en poder de un fraile de la orden franciscana apellidado Ponce en torno a 1885⁴⁸⁹. Posteriormente en 1929 cuando la obra se exhibe en Barcelona con motivo de la

⁴⁸⁷ El retablo mayor se componía de las siguientes pinturas: De derecha a izquierda. Banco; *San Bernardino y San Juan de Capistrano, Santa Clara y San Luis obispo de Tolosa*. Primer cuerpo: *San Pedro de Alcántara, San Buenaventura*. Segundo cuerpo: *San Jacome de la Marca, San Pedro Bautista*. Ático: un cuadro de *la Trinidad*, también llamado “de la Chanfaina”.

⁴⁸⁸ Esta relación de pinturas se conoce a día de hoy por una copia que hiciera Manuel Gómez-Moreno del original en 1886, la copia se conserva en el archivo del Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta en Granada y fue incluido de manera integra en la siguiente publicación: Moya Morales, Javier; *Alonso Cano en el Legado Gómez Moreno*, Granada, 2008.p.21.

⁴⁸⁹ La foto se conserva en el A.I.G.M de la Fundación Rodríguez Acosta en Granada. La inscripción del reverso es la siguiente; “fue la portezuela del sagrario de S. Diego. Lo tuvo el P. Ponce”. *Ibidem*, p.21-22.

Exposición Internacional, la tabla aparece ya en poder de un nuevo coleccionista también granadino, D. Julio Olóriz⁴⁹⁰. Años después la pintura debió pasar al hijo de éste D. Jose Luis Olóriz Rus, ya que en la monografía que escribe Wethey en 1983, la ubica entre sus bienes ⁴⁹¹. En la exposición que se celebró en Granada con motivo del IV centenario del nacimiento de Cano (2001/2002), la obra se registra en el catálogo de la misma como procedente de una colección particular granadina⁴⁹². El propietario de este momento, es quien pone a la venta la pintura pocos años después, en 2009, año en que el Estado ejerciendo el derecho de tanteo adquiere la obra por un importe de 95.000 €⁴⁹³. Es así como la tabla pasa a formar parte de los fondos del Museo de Bellas Artes de Granada, lugar en el que la encontramos desde entonces⁴⁹⁴.

Al igual que el resto de pinturas realizadas por Cano que conformaban el altar mayor de esta iglesia franciscana, se fecha entre 1653 y 1657.

La puerta de pequeño tamaño, representa a Cristo de medio cuerpo con el cáliz y la hostia como únicos elementos compositivos. Destaca en la tabla el empleo del color, existiendo una perfecta armonía entre los ocre del fondo y el rojo y el azul de las túnicas. El Cristo se apoya sobre una especie de altar, que crea una distancia ficticia entre el representado y el espectador, este recurso como ya viéramos lo emplea Alonso Cano en otras composiciones anteriores como *la Virgen con Niño* del Escorial. El dibujo, algo blando, no es un elemento prioritario en la composición, la mano izquierda que sujeta el cáliz aparece ligeramente esbozada.

Se conoce otra pintura, de pequeñas dimensiones, en tabla atribuida a Cano en el Museo de Bellas Artes de San Diego, California, que representa igualmente un Cristo consagrando la Hostia de cuerpo entero. La obra se fecha en el mismo periodo granadino, en años

⁴⁹⁰ Moya Morales, Javier, 2008, p.20-21, citando a Gómez-Moreno Martínez, Manuel, *El arte en España. Guía del Museo del Palacio Nacional*, Barcelona, 1929, p.592.

⁴⁹¹ Wethey, *op.cit.*, 1983, p.117. n^o116.

⁴⁹² El propietario de esta tabla en estos años, bien pudiera ser un heredero de la familia Olóriz, ya que apenas habían transcurrido 18 años desde que Wethey la ubicara en su colección.

⁴⁹³ *Catálogo de subastas Información Arte y Gestión*, Sevilla, 2009, lote 257.p. 80 y "Cultura adquiere un Alonso Cano, un Bacaristas y un Lucas Valdés" en El correo de Andalucía del 15 de septiembre de 2009.

⁴⁹⁴ Existe otra teoría sobre la aparición e identificación de esta pintura que plantea Marino Antequera en 1937, aunque como ya advirtiera Moya Morales, no dejan de encontrarse ciertas alteraciones en los datos que presenta. Véase; Marino Antequera, "Una pintura inédita de Alonso Cano" *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, 1937, vol I, fasc.III, p.81-85.

semejantes. Existen analogías compositivas entre las obras, pero a nivel técnico, es claramente inferior la pintura de San Diego⁴⁹⁵.

La obra se encuentra en buen estado de conservación. Fue restaurada por una empresa privada granadina en el 2001. Hasta donde sabemos, la obra presentaba numerosas pérdidas de película pictórica y un importante oxidamiento del barniz.

Bibliografía: Gómez-Moreno Martínez, Manuel (1929) p.592; Marino Antequera (1937)p.81-85; Chumillas (1948) p.210; Centenario de Alonso Cano (1969) vol.II. p.62; Wethey (1983) p.117; Calvo Castellón (2001) 243-244;Moya Morales (2008) p.2-22.

⁴⁹⁵ El tratamiento del rostro y la definición de los elementos de mismo, no están a la altura de otras composiciones canescas.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DE SAN ANTONIO Y SAN DIEGO, GRANADA

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA Descrita en inventario de principios del XIX

Tránsito de San Pascual Bailón

Antes: Muerte de San Francisco de Asís⁴⁹⁶

Atribuida en el catálogo de la Academia de San Fernando de 1819

Fecha: No(ca. 1653-57)

Óleo sobre lienzo

142 x 138 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv. 0553

Academia de San Fernando, Madrid



Hasta la publicación de Javier Moya Morales y J. M^a Rodríguez-Acosta en 2008, se desconocía la procedencia de la obra. Según los últimos estudios de estos dos historiadores, este lienzo procede del Convento de San Antonio y San Diego de Granada.

Se conserva en Granada un inventario de los cuadros y bienes existentes en el mencionado convento, realizado por un fraile del mismo a principios del XIX, en el que se menciona esta obra bajo el nombre de *Tránsito de San Pascual Bailón*⁴⁹⁷. Poco después de realizarse esta relación de cuadros, este lienzo junto a su pareja *La Virgen de las Gachas*, también de Cano, pero a día de hoy en paradero desconocido, fueron a dar a la colección de Manuel Godoy en Madrid⁴⁹⁸. En el inventario de cuadros que hace Quillet sobre las obras del Príncipe de la Paz, la obra ya no se recoge como *Tránsito de San Pascual Bailón*. No obstante tal y como señala el historiador Moya Morales, se recoge una obra bajo el título *Muerte de San Pascual*, atribuido a la escuela de Murillo, que puede identificarse con esta pintura.

Tras la caída del poder de Godoy y la dispersión de su colección, se pierde el rastro de este lienzo hasta que en 1810, se incluye en la lista de cuadros para enviar a Francia con destino el

⁴⁹⁶ Javier Moya Morales realiza en el 2008 un exhaustivo estudio iconográfico del lienzo que le lleva a confirmar que el tema representado en esta pintura es el *Tránsito de San Pascual Bailón* y no la *Muerte de San Francisco* como venía aceptándose por creencia popular desde que Elías Tormo diera a conocer la obra en 1929. En todas las publicaciones anteriores a 2008, la obra se recoge como *La muerte de San Francisco*, dato que es preciso que se tenga en cuenta. Para más información sobre esta cuestión iconográfica véase; Moya Morales, Javier *op.cit.*, 2008,p.25-28.

⁴⁹⁷ En el Archivo del Instituto Gómez Moreno de la Fundación Rodríguez Acosta en Granada, leg.CXXIfol.87-91. En; Moya Morales, Javier; *Idem*.

⁴⁹⁸ "...A la colección de Godoy fue también un excelente cuadro del tránsito de San Pascual del mismo tamaño que el anterior y que por lo mismo hacían juego uno enfrente de otro en el presbiterio." Este testimonio lo escribe Fernando Marín en una carta dirigida a Ceán Bermúdez. Moya Morales, *op.cit.*, 2008,p. 24.

Museo Napoleón, ya no como *Tránsito de San Pascual Bailón* o *Muerte de San Pascual*, sino como *San Francisco en tránsito* y atribuida a los pinceles de Claudio Coello. Con la salida de las tropas francesas de la península, y según recoge Pedro Beroqui, tres años más tarde este cuadro es devuelto a España⁴⁹⁹. El lienzo de esta manera pasa a formar parte de la Academia de San Fernando, aunque como ya señalara Álvarez Lopera, no aparezca recogida en sus catálogos de pinturas hasta 1819, donde aparece ya como obra de Alonso Cano⁵⁰⁰. En los consiguientes catálogos la obra se seguirá recogiendo erróneamente como: *San Francisco Expirando*⁵⁰¹. A día de hoy la obra se encuentra en los fondos de esta institución pero es la única de los Alonso Cano, que no se expone de forma permanente en sus salas.

Hay unanimidad en cuanto a la atribución a Cano de esta obra, los documentos mencionados y las características estilísticas la ponen en relación con otras obras realizadas para el mismo convento, como el *San Juan de Capistrano* y *San Bernardino de Siena*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Granada, o con otras algo posteriores como la *Visión de San Benito*, en el Museo del Prado⁵⁰². En cuanto a la datación de la pintura hoy en día, y teniendo en cuenta las relaciones descritas, la obra se fecha en torno a 1653-1657⁵⁰³.

La obra destaca por la paleta cálida empleada. La escena se divide en dos alturas diferenciadas por el contraste cromático entre los tonos tierras y los anaranjados o rojizos. El primer plano se caracteriza por el tratamiento realista y a su vez naturalista de los rostros. En un segundo plano compositivo se abre una segunda escena en la que algunos han querido ver la influencia de Velázquez⁵⁰⁴. Este recurso es empleado por Cano en otras pinturas realizadas en fechas relativamente cercanas como puede verse en la *Lactación de San Bernardo* del Museo del Prado (1650-51) o en el *Cristo atado a la columna* hoy en Bucarest (1950). Tanto la pareja de frailes representados en el segundo plano, como la visión de la parte superior

⁴⁹⁹ En la lista de cuadros devueltos por los franceses tras su retirada, la obra se recoge como: *Coello_ San Francisco muriendo*. Véase; Pedro Beroqui, "Apuntes para la historia del Museo del Prado", *Boletín de la sociedad española de excursionistas*, nº 40, 1932 p.97.

⁵⁰⁰ *Catálogo del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, 1819, p.36. "En la sala que da paso a la biblioteca, nº 295: San Francisco expirando de Alonso Cano".

⁵⁰¹ Véase, *Catálogos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*; 1819 (p.36), 1821 (p.37), 1824 (p.55); 1829 (p.14) 1929 (p.24), 1964 (53).

⁵⁰² La semejanza constructiva entre las cabezas del monje de la esquina inferior izquierda de la composición y la cabeza de San Bernardino de Siena es notable. Esta relación ya la mencionarían anteriormente otros autores como Chumillas, 1948 o Álvarez Lopera, 2001, por citar algunos. Por otro lado y como apunta este último autor, véase también, la analogía entre la representación del rompimiento de gloria de este cuadro, que aparece en la parte superior del mismo, y la visión retratada en el lienzo que representa a *San Benito* en el Museo del Prado.

⁵⁰³ Wetthey en 1983 ya propone esta datación relacionándola acertadamente con las pinturas del Convento de San Antonio y San Diego de Granada. Álvarez Lopera en 2001, proponía una fecha más tardía 1657-1660, que hoy queda descartada tras la publicación de Moya Morales de 2008. Se descarta también, que la obra fuera realizada durante su estancia valenciana como apuntara Pedro de Madrazo, 1885 o Martínez Chumillas, 1948.

⁵⁰⁴ Camón Aznar llega a relacionar este recurso empleado por Cano con las Meninas de Velázquez. Véase: Camón Aznar, *op.cit.*, 1999, p.517.

aparecen esbozados con una técnica muy dibujística de trazo fluido, que puede verse en otras obras de Cano como; *La visión de Dios* del Ringling Museum o *La visión de san Benito* en el Museo del Prado, por citar algunas.

Se desconoce con exactitud el estado de conservación de la obra, pero estimamos que ésta se encuentra en buenas condiciones, ya que intuimos que fuera intervenida con motivo de la exposición del IV centenario, celebrada en Granada durante el 2001-2002, donde fue expuesta.

Bibliografía: Tormo (1929)p. 31-32; P.Beroqui (1932) p.97; Martínez Chumillas (1948)p.207; Gómez-Moreno, M.E (1954)p.27 nº30; Wethey(1958) p.25; Pérez Sánchez(1964) p.24; Wethey (1983)p. 72; Camón Aznar (1999)p.517; Álvarez Lopera (2001) p.86; Moya Morales (2008) p.25-28; Navarrete Prieto y Pérez Sánchez (2009)p.174-175.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DE SAN ANTONIO Y SAN DIEGO, GRANADA

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA Descrita en inventario de principios del XIX

Virgen con Niño dormido

Atribuida por Javier Moya Morales en 2008.

Fecha: No.(ca.1653-1657)

Óleo sobre lienzo

93 x 77,5 cm.

Restauraciones: Sí, 2001.

Estudios científico-técnicos: No.

Nº inv: ---

Capilla de Nuestra Señora de las Agustín

Colegiata de San Antolín, Medina del Campo, Valladolid



Hasta la reveladora publicación de la Fundación Rodríguez Acosta en 2008⁵⁰⁵, la información sobre esta pintura conservada en Medina del Campo, era especialmente escasa. Con las investigaciones de Javier Moya Morales se desvelaron esclarecedores datos sobre la procedencia de la obra.

Las fuentes encontradas apuntan al Convento granadino de San Antonio y San Diego, como lugar de origen de la obra. Se conserva en la colección Juan Abelló entre los dibujos del Álbum Alcubierre una composición a lápiz y sanguina que reproduce fielmente esta pintura, el dibujo se atribuye a Manuel Ximénez Sanz pintor activo en la Granada de mediados del siglo XVIII, lo que reafirma la presencia de la pintura en esos años en Granada⁵⁰⁶. Por otro lado, se conserva en el archivo de la Fundación Gómez Moreno, una copia del inventario con las pinturas que poseía el convento a principios del siglo XIX, realizado por un fraile de la orden apellidado Domínguez. En dicho inventario, como ya hemos visto, se hace una relación exhaustiva de los bienes allí existentes, de sus autores y del estado de conservación de las pinturas que en general se mostraban bastante deterioradas. Es en ese documento donde se menciona una pintura existente en el presbiterio que representaba una;

“Ntra. Sra. con el Niño en Brazos vuelta de espaldas y algún tanto descubierta en términos que se le advierten la canaleja de las escapulas” sobre la que se añadía; “Esta pintura estaba también muy desfigurada, y fue lavada y retocada con todo esmero por el dicho Marín [D. Fernando Marín] a quien gustó tanto que según dijo era obra de mano superior y más delicada que la de Cano, y en efecto el estar la Sra. tan descubierta y estar toda grieteada son cosas que

⁵⁰⁵ A propósito de una exposición que llevaba por título *Alonso Cano en el legado Gómez Moreno* se publica un catálogo que contiene los datos relativos a la procedencia que se desarrollan a continuación. Véase; Moya Morales, J., *op.cit.*, 2008. p.28 y 29.

⁵⁰⁶ Benito Navarrete Prieto y Alfonso Pérez Sánchez, *Álbum Alcubierre. Dibujos*, Fundación Arte Hispánico, Madrid, 2009, p.182.

no se advierten en las demás pinturas de este celebre artista; sin embargo en este conv.to corre por suya"⁵⁰⁷.

Tras la desamortización de Mendizábal y la desaparición del convento, se pierde el rastro de la obra.

El lienzo reaparece muchos años después en una muestra celebrada en Valladolid en 1979⁵⁰⁸. En la exposición se exhibe una *Virgen con Niño* atribuida a Cano, perteneciente a la Colegiata de San Antolín de Medina del Campo, que años después será de nuevo expuesta, esta vez en Madrid, con motivo del IV Aniversario del nacimiento de Alonso Cano. Es a partir de entonces que el historiador Moya Morales y la fundación Rodríguez Acosta, intensifican sus estudios sobre la pintura hasta llegar a identificar el lienzo de la Colegiata de Medina del Campo como el cuadro perdido del Convento de San Antonio y San Diego de Granada.

El periodo de datación, por tanto, se establece en Granada en torno a 1653-1657, en relación con el resto de pinturas realizadas por Cano para el mencionado convento.

Las características que han decantado la identificación de la pintura son en gran medida las relativas a la singular posición de la Virgen y al parcial desnudo del hombro que deja al descubierto la escápula izquierda, tal y como ya mencionara el Fraile Domínguez. La pose girada de la Virgen, no deja de sorprender dentro de la obra de Cano ya que pese a ser éste un tema recurrente en la obra del granadino, no se conoce representación igual. Ciertas zonas presentan un dibujo flojo y blando, que se viene justificando con la modificación de la pintura que sufrió a posteriori con motivo de su mal estado de conservación. La actitud reposada y serena de la Virgen está en relación con los tipos de Cano.

Como se ha podido ver en los documentos que se conocen, la obra ya a principios del siglo XIX presentaba un estado de conservación bastante crítico. Algunos de los daños de entonces, se hacen hoy patentes en superficie como el visible craquelado de la película pictórica. Como diera a conocer Fray Domínguez, la obra fue intervenida a principios del XVIII por Fernando Marín, no sabemos si fue en ese mismo momento o en una intervención posterior cuando la pintura fue reentelada, ya que la obra según comenta Jesús Urea, presenta una inscripción en el reverso del lienzo, que posiblemente imitara otra existente en el lienzo original⁵⁰⁹.

⁵⁰⁷ Moya Morales, J. *op.cit* p.21. (Nota a pie de página 17.)

⁵⁰⁸ La exposición se realiza con motivo del III centenario de la muerte de Antonio de Pereda.

⁵⁰⁹ La inscripción pone "CANO".

El historiador Antonio Sánchez del Barrio confirma que a día de hoy la obra presenta un aparente estable estado de conservación, ya que fue ligeramente intervenida en 2001, con motivo de su exposición en Madrid⁵¹⁰.

Bibliografía: Urea Fernández, Jesús (2002) p.170-171; Arias Martínez (2004) p.105; Maya Morales(2008)p.28 y 29; Navarrete Prieto y Pérez Sánchez, Vol I (2009) p. 182.

⁵¹⁰ Agradecer desde aquí encarecidamente la atención y colaboración de Antonio Sánchez del Barrio, Director del Museo de Ferias, de Medina del Campo.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DE SAN ANTONIO Y SAN DIEGO, GRANADA

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Inmaculada Concepción

Atribuida por Diego Marín en 1912

Fechado: No.(ca. 1653-1657)

Óleo sobre lienzo

205 x 130 cm

Restauraciones: Sí, ca.1954

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv: ---

Colección particular, Granada



Las últimas investigaciones sitúan esta pintura originariamente en el Convento de San Antonio y San Diego de Granada⁵¹¹. Allí mencionan distintos autores “una *Concepción* con ángeles de Alonso Cano” que se ha relacionado con ésta⁵¹². La pintura sobrevivió a los expolios acontecidos durante los años de la invasión napoleónica, pero con la exclaustración del convento, los bienes artísticos se dispersaron y este lienzo acabó en el mercado del arte donde fue adquirido por D. Luis de Andrada Vanderwilde, conde de las Infantas, quien la atesoraba ya en 1912⁵¹³. La obra tras la muerte de éste pasa a formar parte del patrimonio de su yerno, Don Joaquín Pérez de Pulgar y a su vez al de su hija M^a Dolores Andrada Vanderwilde Pérez de Herasti, quien la mantuvo entre sus bienes hasta 1962⁵¹⁴. En este año la condesa de las Infantas se deshace de gran parte de su colección, llegando así la pintura a las manos del último propietario conocido, su sobrino D. José Luis Andrada Vanderwilde y Contreras, VI marqués de Cartagena (†2012)⁵¹⁵.

⁵¹¹ Diego Marín en 1912, hace esta afirmación citando lo siguiente; “procedente del ex Convento de San Diego y propiedad del Teniente de Hermano Mayor de la real Maestranza, D. Luis de Andrada”. Posteriormente autores como M^a Elena Gómez Moreno o Harold Wethey han dado por válida esta tesis, que hoy en día parece bastante viable tras conocerse el testimonio pormenorizado del P. Domínguez, escrito antes de 1835, copiado por Gómez Moreno González en 1886 y popularizado y divulgado en la reciente publicación de Javier Moya Morales. Véase; Moya Morales, *op.cit.*, 2008., p.21-22, nota 17.

⁵¹² Ceán, *op.cit.*, 1800, p.224; “en el antecoro otra Concepción con ángeles, reputada por su mejor obra”, Cruz Bahamonde, *op.cit.*, 1812, p.231; “En la iglesia de San Antonio [...] La Concepción que esta en la escalera principal la tienen por Cano, pero no lo parece”, ó el ya mencionado inventario del P. Domínguez de principios del XIX. (Moya Morales, *op.cit.*, 2008., p.21-22.) “11. El gran cuadro de la p.ma Concepción pintura tal vez más celebre que salió de la mano del Racionero y que encanta a todos los inteligentes, esta colocada en el descanso de la escalera principal del conv.^{to} [...] el religioso que la reservó en tiempos de los franceses tubo la imprudencia de recortarla algún tanto por los cuadros costados [...] advirtiéndose esto más visiblemente en la aureola de serafines que rodea la cabeza de la S^{ra}, pues los tres de arriba están casi cubiertos con el marco”.

⁵¹³ Véase de nuevo nota 511.

⁵¹⁴ Aquí la describe M^a Elena Gómez Moreno en 1954, p.61, n^o35 y Wethey en 1958, p.26.

⁵¹⁵ En esta colección granadina la situó Wethey en 1982. Wethey, *op.cit.*, 1982, p.13. A partir de esta fecha se pierde la pista certera sobre el propietario de esta obra. En las sucesivas muestras en las que la obra ha sido expuesta se ha mantenido el anonimato sobre el prestamista. No hay que descartar que la pintura se siga conservando en esta familia granadina.

Teniendo en cuenta la procedencia de la obra, cabe fecharla en torno a 1653 y 1657, años en los que se sitúa a Cano trabajando para el mencionado Convento Franciscano. La técnica pictórica denota también el haber sido realizada en este primer periodo granadino. La obra se relaciona con pinturas del mismo tema y autor, pintadas en años cercanos, podría decirse que este lienzo hace de nexo de unión entre las Inmaculadas madrileñas, que como ha podido verse tienden a mostrar cierto dinamismo y una mayor complejidad compositiva, en cuanto a elementos constituyentes se refiere, y las que veremos más adelante en sus años granadinos, concebidas a partir de una visión más esquemática y simplicista⁵¹⁶.

La composición destaca por la serenidad y la actitud introspectiva de Virgen, que aparece coronada al igual que la *Inmaculada de Vitoria*, por una aureola de cabezas de angelotes que ya no volverá a repetir en futuras representaciones de este tema. Definida con un cuidado dibujo y modelado, sigue el prototipo canesco ya comentado de figura fusiforme. Resalta entre las tonalidades cálidas predominantes de la obra, el azul vivo de la túnica de la Virgen.

Desconocemos el actual estado de conservación de la pieza y si ésta ha sido o no, intervenida en los últimos años. En 2001/2002, cuando fue celebrada en Granada la muestra conmemorativa del “IV centenario del nacimiento de Cano”, la pintura se encontraba en buenas condiciones. En épocas anteriores, se sabe gracias a las diferentes fuentes que han registrado esta pintura, que la obra fue recortada por todo su perímetro a principios del siglo XIX. En el siglo siguiente, M. Elena Gómez-Moreno describía cómo la pintura había sido restaurada y limpiada para la exposición celebrada también en Granada en 1954, pero apenas treinta años más tarde, el historiador americano Harold Wethey volvía a reclamar una pronta intervención sobre el lienzo que presentaba numerosas pérdidas de pintura e importantes acumulaciones de polvo y suciedad.

Bibliografía: De Montalvo (1708) p.125y 126; Ceán (1800) ed.2001, p.224; Cruz Bahamonde (1812) t.XXII, p.231; Marín, Diego, (1912) tomo I, p.171; Martínez Chumillas (1948)p.147; Gómez-Moreno, M.E (1954)p.61, nº35; Wethey (1958)p.26; (1982)p.13; (1983)p.125-126; Calvo Castellón (2001) p. 437-438; Cazorla García (2002)p.247; Moya Morales, 2008, p.21-22.

⁵¹⁶ Inmaculadas del periodo madrileño: la desaparecida en 1936 de *San Isidro* o la existente en *Vitoria*. Del periodo Granadino mencionar entre otras; la de *Magdeburgo* destruida en 1945, la monumental del *ciclo de la Virgen* o la del *Oratorio*. Véase comparativa de imágenes en la página 349.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DEL ÁNGEL CUSTODIO, GRANADA

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Sagrada Familia

Atribuido por Manuel Gómez-Moreno González 1892

Fechado: No(ca. 1653-1657)

Óleo sobre lienzo

246 x 201 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv: ---

Convento del Santo Ángel Custodio, Granada



Realizada para el Convento granadino de Madres Clarisas Franciscanas, se conserva hoy en la actual sede de esta comunidad⁵¹⁷. No se conoce con seguridad cuál fue la ubicación original de la pintura, aunque todo apunta a que la obra debió de realizarse para alguna estancia dentro de la clausura del Convento del Santo Ángel Custodio, ya que ni Fray Tomás de Montalvo la recoge en su crónica sobre el convento de 1719⁵¹⁸, ni Ceán Bermúdez, en su *Diccionario* de principios de siglo XIX. La primera referencia que se tiene sobre esta pintura la publica Manuel Gómez Moreno González en 1892, describiéndola en el coro bajo⁵¹⁹. Más tarde Martínez Chumillas en 1948, la sitúa en la escalera principal del claustro. Hoy en día la obra puede verse en la capilla del convento.

Se data en torno a 1653-1657, coincidiendo con el periodo en el que Cano estuvo trabajando para el Convento del Ángel Custodio de Granada. El encargo debió efectuarlo Sor María de las Llagas fundadora, abadesa y responsable del programa decorativo del Convento granadino⁵²⁰.

La tradición viene atribuyendo la obra a Cano, la técnica de la pintura y los recursos utilizados confirman su autoría. Esta pintura destaca dentro de su producción por su técnica bella y fluida. La escena se abre al exterior a través de un vano en la parte derecha de la

⁵¹⁷ La sede actual data de 1943, anteriormente esta comunidad había tenido otras dos que fueron derruidas, la primera en tiempos de la invasión francesa y la segunda en 1933 con motivo del traslado del Banco de España al emplazamiento que ocupaba el monasterio.

⁵¹⁸ Fray Tomás de Montalvo, *Vida prodigiosa de la extática virgen y venerable madre Sor Beatriz...*, Granada, 1719.

⁵¹⁹ La describe en la segunda sede, que se levanta en 1819, tras la invasión francesa.

⁵²⁰ Sor María de Llagas, hija de los marqueses de Camarasa, funda la orden en 1626. Alonso Cano que en 1652 estaba en Granada trabajando para el cabildo, fue el encargado de realizar para este convento el diseño arquitectónico y buena parte del programa pictórico y escultórico, donde trabajó desde 1653-1657. Desafortunadamente la gran mayoría de las pinturas que hiciera Cano para este convento se perdieron en los años de la invasión francesa.

composición, donde se intuye un paisaje crepuscular en la línea de otras obras de Cano⁵²¹. Se da un cuidado estudio de cada uno de los personajes de la escena, desde el conjunto central de San José con Niño, a la representación de los angelotes que ambientan el espacio portando los atributos de San José. El tratamiento de los rostros tanto de San José, como de la Virgen y el Niño suponen uno de los conjuntos más bellos que Cano pintara en toda su producción. La iluminación parcialmente lateral intensifica los contornos de las figuras e intensifica el claro oscuro de la composición. En cuanto al cromatismo, éste se hace especialmente vivo e intenso en los ropajes. La paleta guarda relación con la utilizada en otras pinturas de estos mismo años como *La Anunciación* o *la Visitación* que pintara para el ciclo de la Virgen de la catedral granadina.

A mediados del siglo XX la obra presentaba un deficiente estado de conservación⁵²², pero hoy en día y tras la restauración que se llevara a cabo en 2001, la obra se encuentra en un buen estado de conservación.

Bibliografía: Gómez- Moreno González (1892)p. 319; Martínez Chumillas (1948) p.178; Gómez- Moreno, M^a Elena (1948)p.250; Lafuente Ferrari (1953)p. 331; Camón Aznar (1969) vol.I, p.16; *Centenario de Alonso Cano ...* (1969) vol.II, p. 61, nº33; Gallego y Burrín (1982)p. 198; Gómez- Moreno Martínez (1982)p. 318; Wethey (1983) p.127; Álvarez Lopera (2001)p.165; Augé, Jean Louis (2001) p.427; Justicia Segovia (2001)p.475-477 ; Martínez Medina (2002)p.352; García Cueto, D.(2003) p.92-93.

⁵²¹ Véase ente otros; *Retrato de Baltasar Carlos*, Budapest, *La Predicación de San Vicente Ferrer* de la colección BSHC o el *Noli me tangere* también en Budapest.

⁵²² Martínez Chumillas, *op.cit*, 1948, p. 178.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DEL ÁNGEL CUSTODIO, GRANADA

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORIA Descrita por Fray Tomás de Montalvo en 1719

Liberación de San Pedro

Atribuido por Ceán Bermúdez en 1800

Fechado: No (ca.1653-1657)

Óleo sobre lienzo

96 x 194 cm

Restauraciones: Sí, 1995

Estudios científico-técnicos: Sí. R.X.

Nº inv: P07290

Museo del Prado, Madrid



Esta obra localizada en 1980 por Agustín Clavijo en una colección malagueña⁵²³, procede del Convento del Ángel Custodio de Granada, donde es mencionada por primera vez en la crónica dedicada a la fundadora del convento que Fray Tomás de Montalvo escribe en 1719⁵²⁴. Años después, Ceán vuelve a citar la obra, aportando nuevos datos sobre su formato y su ubicación en la iglesia, descripción que ratifica Cruz Bahamonde en 1812⁵²⁵. Desconocemos con seguridad cuáles fueron los avatares sufridos por la pintura hasta su llegada a la colección malagueña, según recogía Agustín Clavijo, la familia malagueña que tenía la pintura a principios de los años 80, sostenía que la obra había sido adquirida por un clérigo granadino del Sacromonte en los años de la desamortización de Mendizábal, y que posteriormente ésta había sido heredada por sus familiares hasta llegar a manos de los por entonces propietarios⁵²⁶. Actualmente y tras su adquisición por el Estado a finales de 1986, la obra se

⁵²³ Clavijo García, A. "Un cuadro desconocido de A. Cano en colección particular malagueña", *Revista Baética, Estudios de Arte, geografía e Historia*, nº 3, Universidad de Málaga, 1980, p. 27-42. A través de este extenso y completo estudio Clavijo dio a conocer esta obra, inédita hasta la fecha. Hoy en día se estima que la colección mencionada era la de José osuna Gómez del Rosal, propietario de la obra en 1986, año en que ésta fue adquirida por el Museo del Prado.

⁵²⁴ De Montalvo, Fray Tomás, *op.cit.*, 1719, p.426. "Adórnale todo el templo de varias pinturas, todas de elegantes pinceles, distribuidas con notable armonía por las Capillas, Altares, y arcos, que hacen hermosísima correspondencia , y admirable consonancia [...] San Pedro apóstol y San Juan Bautista, todos son de la ingeniosidad del Lic. Alonso Cano".

⁵²⁵ Ceán, *op.cit.*, 1800, ed. 2001, p. 223. " [...]Dos semicírculos sobre dos puertas en que están pintados S. Pedro en la prisión y s. Juan en el desierto".

⁵²⁶ Clavijo García, A, *op.cit.*, 1980, p. 36. A propósito de esta nota, añadir que se ha localizado un documento publicado en el *Corpus de Alonso Cano* de 2001,p.595, doc. 601, que se refiere con toda seguridad a esta pintura que nos ocupa. Se recoge en éste una carta de un tal Baltasar del Castillo, dirigida a la abadesa del Convento del Ángel Custodio de Granada en la que el remitente pide que le sea dado en propiedad " *el cuadro de San Pedro con el Ángel que le saca de la prisión representados en un lienzo grande figura de medio punto que a la sazón estaba en casa de D. Pedro Victoria [...] que D. Pedro Victoria dijo haberlo devuelto*". La descripción encaja perfectamente con la obra que un día saliera de ese mismo convento y que se conserva hoy en el Museo del Prado. Consideramos que hay que tener en cuenta este documento de cara a futuras investigaciones sobre la trayectoria seguida por esta pintura. Cabe teorizar sobre si el mencionado D. Pedro Victoria, pudiera ser el abad de Sacromonte que señalaba un día Don José Osuna Gómez del Rosal en la publicación de Agustín Clavijo.

conserva en el Museo del Prado⁵²⁷.

La autoría de la obra es clara, tanto la técnica como la procedencia y los distintos testimonios que la recogen desde principios del siglo XVIII, garantizan la autenticidad de esta pintura que fue realizada por Cano para la iglesia del Convento de las Madres Clarisas de Granada, cuya actividad se registra en torno a 1653-1657⁵²⁸.

Observando la obra, llama la atención la diagonal formada por el cuerpo de San Pedro, cuya posición viene determinada por el formato apaisado del lienzo. El ángel mancebo ajeno a este condicionante, extiende sus alas más allá del espacio compositivo, dejando parte de ellas fuera de la visión de espectador, enfatizando así la sensación de continuidad más allá de la pintura. Destaca el contraste entre rostro vigoroso del anciano, que recuerda a otras pinturas de estos años, como el *San Jerónimo* del Museo de Granada, y el rostro juvenil del ángel, que como veremos más adelante volverá a repetirá años después en uno de los angelotes que aparecen en el monumental lienzo de la *Asunción* de la catedral de Granada. Se aprecia ahora una pincelada ligera, suelta y vibrante que renuncia a la linealidad de los contornos en favor de la unidad de escena entre personajes y ambiente, el colorido vivo de las túnicas y de las carnaciones, que se abren paso en una atmósfera de tintes tenebristas. Cano es fiel a su estilo una vez más, recreándose en los detalles de los primeros planos, donde se identifican los atributos y las sandalias del Santo.

No se conoce ningún dibujo preparatorio que reproduzca este mismo asunto⁵²⁹, no obstante en el Museo del Prado, encontramos un dibujo de este mismo autor, que representa el *Sacrificio de Isaac*, con el que la pintura comparte notables semejanzas, especialmente en cuanto a la figura del ángel se refiere⁵³⁰.

⁵²⁷ La obra procedente de la colección de José Osuna Gómez del Rosal, se adquiere por un total de 6.500.000 pts. el 23 de diciembre de 1986. [S.A.C Museo del Prado, consultado el 30 de Mayo de 2012] Desde entonces se registra en los inventarios del Museo. Véase; *Museo del Prado, últimas adquisiciones, 1982-1995*, Madrid, 1995, p.38 o *Inventario General de pinturas*, Museo del Prado, vol. III, 1996, p. 58, y sucesivos.

⁵²⁸ Para este mismo convento Cano realiza numerosas pinturas, entre ellas un ciclo de la vida de la Virgen compuesto por nueve pinturas de las cuales hoy se conocen únicamente tres conservadas en Castres, y otras muchas de asuntos varios cuya localización actual se desconoce, de entre las que se conservan: *La sagrada familia* o *La Visión de San Antonio* (Galería Caylus, Madrid).

⁵²⁹ Según el Museo del Prado, existe en la Kunsthalle de Hamburgo, un dibujo preparatorio de esta pintura, del que nosotros nada hemos encontrado. Zahira Véliz en su último catálogo razonado sobre los dibujos de Alonso Cano, tampoco dice nada al respecto.

⁵³⁰ Clavijo, *op.cit.*, 1980, p. 31. Sánchez Cantón, *op.cit.*, 1930, nº 315 y Véliz, *op.cit.*, 2011, p.158-159, nº2.

Se estima que el estado de conservación de la pintura es bueno, la obra fue restaurada en el Museo del Prado en 1995 y sometida a análisis científicos en años cercanos a la publicación de Clavijo. Estos estudios ratificaron la autenticidad de la obra⁵³¹.

Bibliografía: De Montalvo, Fray Tomás (1719)p.429; Ceán(1800) ed.2001, p.223; Cruz Bahamonde, t. XII (1812) p.222; Salas, X. (1967)p.152-153;Calvijo García (1980)p. 27-42;Arnáiz, J.M (1980)p. 190; Wethey (1983)p. 141m nº 83; *Museo del Prado...* 1995, p.38; *Inventario...Museo del Prado*, vol. III, 1996, p. 58; Portus,J. (2001) p.468; Aterido Fernández (a 2002)p. 595, nº601; Véliz (2011) p.158-159, (S.A.C Museo del Prado consultado el 29/05/2012).

⁵³¹ El análisis técnico fue realizado por el Instituto técnico de Expertización y Restauración de Madrid, a finales de los años 70. Los resultados obtenidos fueron publicados en el ya señalado artículo de Agustín Clavijo.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DEL ÁNGEL CUSTODIO, GRANADA CICLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN

OBRA ATRIBUIDA , SEGURA AUTORÍA
Descrita por Fray Tomás de Montalvo en 1719

Desposorios de la Virgen

Atribuida por Fernando Marín en 1795

Fechado: No. (ca.1655-1657)

Óleo sobre lienzo

215 x 170cm

Restauraciones: Sí, 1987

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv: Inv. 89-1-1

MPR 8487

Museo Goya, Castres, Francia



Realizada para el Convento de Santo Ángel Custodio de Granada, formaba parte de la serie pictórica que Cano proyectó sobre la Vida de la Virgen para decorar la iglesia de las Madres Clarisas Franciscanas. De este ciclo, inicialmente compuesto por nueve pinturas, únicamente se conoce el paradero de tres de ellas, *los Desposorios*, *la Anunciación* y *la Visitación* todas ellas hoy conservadas en el Museo Goya de Castres, Francia.

El ciclo se cita por primera vez en la crónica que Fray Tomás de Montalvo escribe en 1719⁵³², pero no será hasta unos años después en 1795 cuando Fernando Marín, director de la escuela de Bellas Artes de Granada, especifica la temática representada en cada uno de los cuadros⁵³³.

En los años siguientes y tras el paso de las tropas napoleónicas por Granada entre 1810-1813, el convento queda derruido y con ello la mayor parte de sus obras dispersadas⁵³⁴. Gran parte de la serie debió salir en este momento de España rumbo al país vecino, ya que, tal y como publicara la historiadora Jeannine Baticle, seis pinturas de este ciclo, estaban ya en Francia en posesión del duque de Padua, Jean Thomas Arrighi de Casanova, en 1838⁵³⁵. Hasta la fecha,

⁵³² De Montalvo, Fray Tomás, *op.cit.*, 1919, p.426.

⁵³³ El documento se conoce gracias a la publicación de: Xavier Salas, "Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez" *Cuadernos de Arte y literatura*, 1967, p.p.152-153. Este ciclo mariano se componía de las siguientes pinturas: el *Nacimiento*, la *Presentación*, los *Desposorios*, la *Encarnación*, la *Visitación* y la *Purificación*. Luego menciona otros dos en la capilla mayor que representan una *Concepción* y una *Coronación de la Virgen*.

⁵³⁴ Martínez Medina cita un documento existente en el archivo del Convento en el que una religiosa relata el expolio a manos del general Sebastiani y su ejército. Martínez Medina, F.J, "Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano", en *Alonso Cano espiritualidad y modernidad artística*, 2001, p.350.

⁵³⁵ Jean-Thomas Arrighi de Casanova (1778-1853) quien fuera primo de Napoleón I, llegó a atesorar una importante colección de pinturas italianas y españolas, especialmente del XVII, en su castillo de Courson, a 35 km al sur-oeste de París. AUGÉ, Jean-Louis, « Un ensemble exceptionnel: le cycle de la Vie de la Vierge d'Alonso Cano au Musée Goya de Castres » *Archivo Español de Arte* (Madrid), 296 (2001), pp. 431, citando a; Baticle, Jeannine, « La galerie espagnole de Courson », *La Demeure Historique* (París), 69 (1983), p. 16-17.

estas son las últimas referencias que se tienen del conjunto completo que decoraba originalmente el cuerpo bajo de la iglesia de este Convento granadino. Los siguientes datos que se tienen, son los que proporciona el Museo Goya de Castres en 1983, con motivo de la adquisición de dos de estas pinturas, *la Anunciación* y *la Visitación*, de las que se hablará a continuación. En lo concerniente a esta pintura, *los Desposorios*, habrá que esperar un poco más, hasta 1986, fecha en la que un coleccionista anónimo dona la pintura al mismo museo francés, ubicación en la que hoy la encontramos⁵³⁶.

Este ciclo pictórico se viene fechando tradicionalmente en torno a 1653 y 1657. En los últimos años el conservador Jean Louis Augé ha precisado esta datación ajustándola a 1655-1657⁵³⁷.

Las pinturas al igual que las pertenecientes al ciclo de la Virgen de la catedral granadina, están condicionadas por su adaptación al marco arquitectónico y por la distancia desde la cual debían de ser contempladas. A partir de estas premisas, comentar sobre esta pintura que su calidad pictórica es un tanto irregular, lo que denota la participación de ayudantes y una rápida ejecución. No obstante, pueden verse algunos detalles propios de estos últimos años de Cano, como son: el estudio volumétrico de los paños de la túnica de la Virgen, o el rostro apenas esbozado del sacerdote que aparece en segundo término, que recuerda a otros personajes que pueden verse en la *Presentación de la Virgen*, o en la *Purificación de Jesús*, ambos lienzos del ciclo mariano de la Catedral, empezados en años cercanos. Este ciclo al igual que su análogo de la Catedral, destaca por la intensidad de los colores empleados y por el énfasis que se advierte en los contrastes lumínicos de zonas de luz y sombra.

En cuanto a las fuentes, tal y como Benito Navarrete apuntara, esta obra tiene su base en una xilografía del mismo tema de Alberto Durero fechado hacia 1504, conservada en la BNE. Cano utiliza la escena principal de este grabado invirtiendo la posición de los protagonistas⁵³⁸.

El actual estado de conservación de las obras es bueno. Hasta donde se conoce, esta pintura fue restaurada tras ser adquirida por el museo en 1986.⁵³⁹

⁵³⁶ *El museo Goya de Castres*, Fundación Parriba, 1997, p.36. La obra se inventaría inicialmente con el nºinv: 91-4-1, luego: MPR 8487. Este lienzo se adquiere para el Museo Goya en 1986, pero no se expone como tal hasta cinco años después, concluidas las obras de restauración.

⁵³⁷ Jean Louis Augé, *op.cit.*, 2001, p.425.

⁵³⁸ Navarrete Prieto, *op.cit.*, 2002, p.52.

⁵³⁹ Augé, J.L. *op.cit.*, 2001, p. 425.

Bibliografía: De Montalvo, Fray Tomás (1719)p.429; Ceán(1800) ed.2001, p.223; Cruz Bahamonde, t.XII (1812) p.221-222; Salas, X (1967)p.152-153; *El museo Goya de Castres* (1997) p. 36; Pérez Sánchez (1999) p.228-229; Álvarez Lopera (2001) p.161-163; Augé,J.L (2001) p.425; Justica Segovia, J.J (2001)p.472-473;Martinez Medina (2002)p.347-352; Navarrete Prieto (2002) p. 52; Augé,J.L (2003) p.74-76;García Cueto (2009) p.119-133.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DEL ÁNGEL CUSTODIO, GRANADA CICLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN

OBRA ATRIBUIDA. DE SEGURA AUTORÍA
Descrita por Fray Tomás de Montalvo en 1719

Anunciación

Atribuida por Fernando Marín en 1795

Fecha: No. (ca.1655-1657)

Óleo sobre lienzo

222 x 173 cm

Restauraciones: Sí, 1987

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: MPR: Inv. 85-1-1

MPR 6346

Museo Goya, Castres, Francia



Procedente del Convento del Santo Ángel Custodio de Granada, pertenecía al igual que los *Desposorios* y la *Visitación*, al ciclo de la Virgen que Cano proyectara para la iglesia de este convento⁵⁴⁰. Al igual que sus compañeras tras los diferentes avatares históricos acontecidos, hoy en día se conserva en el Museo Goya de la localidad francesa de Castres⁵⁴¹, institución a la que ingresa en 1983⁵⁴².

La obra se data en torno a 1655-1657, coincidiendo con los años que Cano estuvo trabajando para la iglesia de las religiosas franciscanas de Granada⁵⁴³. Se relaciona con la obra del mismo tema que el Racionero hiciera algunos años antes para el ciclo de la Virgen de la Catedral. Como puede observarse, existen analogías compositivas entre ambas pinturas: se repite la marcada diagonal entre la Virgen y el Arcángel, la posición semifrontal de María y el predominio de tonos cálidos de la escena. No obstante, también se advierten diferencias como las que vemos en la posición del ángel, que esta vez aparece más girado hacia el espectador y con las alas elevadas; en la figura de la Virgen, que cruza únicamente uno de sus brazos sobre el pecho, mientras que el otro lo apoya sobre un libro; en la reducción notable de la corte de angelotes ó en el haz de luz que representa al Espíritu Santo, que en esta ocasión sustituye por una paloma, como ya viéramos en la *Anunciación* de Getafe fechada en 1645.

⁵⁴⁰ De Montalvo, Fray Tomás, , *op.cit.*, 1919, p.426 y Xavier Salas, *op.cit.*, 1967, p. 152-153.

⁵⁴¹ La obra sale del convento en los años de la invasión napoleónica para acabar en la colección del Duque de Padua, Jean Thomas Arrighi de Casanova, en 1838. Para más datos sobre los avatares históricos de esta pintura, véase la obra; *Desposorios de la Virgen*, p. 216.

⁵⁴² En 1983 se adquiere en subasta esta pintura junto con su compañera de serie: la *Visitación*, gracias a la Creación de los Fondos regionales de Adquisición de los Museos (FRAM) y a las colaboraciones de los Amigos de los Museos de Castres, aunque materialmente no ingresa en el Museo hasta 1985. *El museo Goya*, 1997, p.36.

⁵⁴³ Jean Louis Augé, *op.cit.*, 2001, p.425.

Puede decirse que esta pintura es, de las tres que se conocen, de la serie la mejor resuelta. Destaca en la composición la elegancia de la figura del arcángel y la delicadeza del rostro de María, también la riqueza de matices cálidos que se observan en el rompimiento de gloria, en la parte superior de la composición. Una vez más, se aprecia la importancia dada por Cano a los contrastes lumínicos que se acentúa especialmente en el estudio de las telas y ropajes.

Como ya se comentará a propósito de la *Anunciación* del retablo de la Virgen de la Paz de Getafe, Zahira Véliz entre otros historiadores ha señalado las posibles fuentes de inspiración de este tema mariano recurrente en la producción canesca, por un lado el grabado del mismo tema de Jacob Matham, sobre composición de Hendrik Goltzius, conservada en el British Museum de Londres, de donde podría haber tomado la marcada diagonal que preside la composición, y por otro, *La Anunciación con profetas*, grabado a buril de Cornelis Cort sobre composición de Federico Zuccaro, donde se representa una Virgen María, cuya disposición recuerda mucho a ésta que nos ocupa⁵⁴⁴.

En cuanto a posibles dibujos preparativos, no se conoce ninguno que exactamente repita el modelo de esta pintura, no obstante cabe mencionar un dibujo, hoy en paradero desconocido, que se atribuye, no sin dudas, al Racionero donde se representa esta escena, aunque con notables diferencias ⁵⁴⁵.

La pintura se encuentra en buen estado de conservación, como su compañera la *Visitación*, y fue restaurada, de forma íntegra, tras su adquisición en 1983⁵⁴⁶.

Bibliografía: De Montalvo, Fray Tomás (1719)p.429; Ceán(1800) ed.2001, p.223; Cruz Bahamonde, t.XII (1812) p.221-222; Martínez Chumillas (1948)p. 165; Salas, X (1967)p.152-153; *El museo Goya de Castres* (1997) p. 36; Pérez Sánchez (1999) p.228-229; Augé,J.L (2001) p.425; Álvarez Lopera (2001) p.161-163; Justica Segovia, J.J (2001)p.473-474;Martinez Medina (2002)p.347-352; Álvarez; Augé,J.L (2003) p.74-76; Fernández Pardo (2007) tomo V, p.195; García Cueto (2009) p.119-133, Véliz (2011) p. 109-211 y 120.

⁵⁴⁴ Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, p. 109-110 y p.120.

⁵⁴⁵ Martínez Chumillas, *op.cit.*, 1948, p.165. Citando a Sánchez Cantón, 1930, quien relacionara por primera vez este dibujo con la mano del Racionero. Zahira Véliz en el último catálogo razonado que se conoce, sobre dibujos de Alonso Cano, asigna éste dibujo al granadino. Véase: Véliz, *ibidem.*, p. 210-211 nº 20.

⁵⁴⁶ Augé, J.L, *op.cit.*, 2001, p. 425.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

CONVENTO DEL ÁNGEL CUSTODIO, GRANADA CICLO DE LA VIDA DE LA VIRGEN

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA
Descrita por Fray Tomás de Montalvo en 1719

Visitación

Atribuida por Fernando Marín en 1795

Fecha: No. (ca.1655-1657)

Óleo sobre lienzo

222 x 175 cm

Restauraciones: Sí, 1987

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: Inv. 85-1-2

MPR 6347

Museo Goya, Castres, Francia



Perteneciente, como las dos obras anteriores, los *Desposorios* y la *Visitación*, al ciclo de la Virgen del Convento del Santo Ángel de Granada, donde fuera vista por el Fraile Tomás de Montalvo en 1795. Posteriormente, Fernando Marín y Ceán Bermúdez también recogerán la existencia de este ciclo algunos años antes de la entrada en Granada de las tropas del general francés Sebastiani, momento a partir del cual el conjunto sale de España⁵⁴⁷. Como ya se ha comentado a propósito de los otros dos cuadros, las obras se localizan en un inventario de bienes del Castillo de Courson, en Francia, perteneciente al duque de Padua, Jean Thomas Arrighi hacia 1838 ⁵⁴⁸. Más cercanos a nuestros días, en 1983, esta obra, junto a su compañera la *Anunciación*, reaparece en el mercado de arte, para ser adquirida por el Museo Goya de Castres, actual poseedor de estas piezas⁵⁴⁹.

La obra, realizada en los primeros años de la estancia de Cano en Granada, sigue en la línea de las representaciones canescas de este momento, intensidad de colorido y definición escultórica de los volúmenes de los paños y ropajes. Pocos años antes en 1653, Cano ya había representado este tema a propósito del ciclo de la Virgen de la catedral granadina. En esta ocasión la escena pierde la monumentalidad que reinaba en la obra precedente, posiblemente a causa del cambio de formato, esta vez menos vertical y de la simplificación del espacio arquitectónico, en esta ocasión mucho menos ostentoso.

⁵⁴⁷ Marín en 1795 recogerá los asuntos representados en cada lienzo, mientras que Ceán 5 años después, se limita a mencionar la existencia de 8 cuadros grandes que representan los principales misterios de la vida de la Virgen.

⁵⁴⁸ AUGÉ, Jean-Louis, *op.cit.*, 2001, p. 431. véase nota 541.

⁵⁴⁹ Véase nota 542.

En el lienzo destacan las figuras de la Virgen y de Santa Isabel, pareja que preside la escena. De éstas, una vez más, resalta el estudio lumínico que recae sobre los pliegues de las vestiduras, así como la elegancia de sus poses y actitudes. En segundo termino aparece San José, pobremente definido y Zacarías, sobre el que se observa claramente un cambio de posición de la cabeza, inicialmente algo más adelantada. La composición se localiza en el exterior de la casa de Santa Isabel, que se abre a un paisaje natural que recuerda al que puede verse en otras obras de Cano, especialmente del periodo madrileño, como: *Retrato del Príncipe Baltasar Carlos*, de Budapest o la *Virgen con Niño en un Paisaje*, del Museo del Prado.

Existe un dibujo previo de esta obra conservado en el Museo del Prado que reproduce bastante fielmente la escena de esta pintura. Este dibujo, y con ello la pintura, se ha relacionado con un aguafuerte de Raffaello Schiaminossi, que representa *Los misterios del Rosario*, y con un grabado del holandés Jacob Matham sobre composición de Veronés, que tiene también este asunto⁵⁵⁰.

Al igual que el de sus compañeras, el estado de conservación de esta pintura estimamos que es bueno, la obra fue intervenida de forma exhaustiva tras el ingreso de ésta en el Museo Goya de Castres en 1983.

Bibliografía: De Montalvo, Fray Tomás (1719)p.429; Ceán(1800) ed.2001, p.223; Cruz Bahamonde, t.XII (1812) p.221-222; Sánchez Cantón, vol. IV (1930) p.357; Martínez Chumillas (1948)p. 165; Salas, X (1967)p.152-153; *El museo Goya de Castres* (1997) p. 36; Pérez Sánchez (1999) p.228-229; Álvarez Lopera (2001) p.161-163; Augé,J.L (2001) p.425; Justica Segovia, J.J (2001)p.472-475; Martínez Medina (2002)p.347-352; Augé,J.L (2003) p.74-76; Fernández Pardo (2007) tomo V, p.195; García Cueto (2009) p.119-133, Véliz (2011) p. 112-123 y 212-212.

⁵⁵⁰ Zahira veliz, *op.cit.*, 2011, p.112-123 y 212-212. El dibujo de Alonso Cano esta inventariado en el Museo del Prado con la siguiente signatura: D.49.El aguafuerte de Schiaminossi, se encuentra en la B.N.E., mientras que el grabado de Jacob Matham se conserva en el British Museum de Londres.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Cristo consagrando la Hostia

Atribuido por Harold Wethey en 1955

Fechado: No (ca.1653- 1657)

Óleo sobre tabla

95 x 43,8 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: 1957.53

Fine Arts Gallery, San Diego, California, EEUU.



Esta pequeña tabla hoy conservada en el Fine Arts Gallery de San Diego, pasa a formar parte de esta institución en 1957, gracias a la donación del coleccionista neoyorquino Prentis Cobb Hale Jr.⁵⁵¹. Anteriores a estos datos pocas referencias se tienen. Harold Wethey la da a conocer en 1955, año en el que la obra es expuesta en The Winnipeg Art Gallery en Canadá, procedente de la colección del mencionado coleccionista⁵⁵².

Wethey estima realizada esta pintura en los primeros años del periodo granadino de Cano, hacia 1653-1657. Esta datación resulta apropiada a la vista de las semejanzas técnicas que se observan al compararla con otras obras fechadas en años cercanos, como la *Inmaculada* del Marqués de Cartagena (ca. 1653-1657), la *Inmaculada* de Vitoria (ca.1650) o el algo anterior *San José con el Niño* de la Colección Masaveu (ca. 1646). En todas ellas, se da la misma concepción volumétrica de las túnicas que se disponen, siguiendo una línea fusiforme. En este caso, al tratarse de una obra algo más tardía que el *San José* o la *Inmaculada* de Vitoria, la amplitud de paños se hace menos airosa, asemejándose así más a la *Purísima* de los Marqueses de Cartagena. Con esta misma obra, y siguiendo a Nina Mallory, se aprecian también analogías en cuanto a los rasgos fisionómicos, que en este periodo muestran unos ojos más grandes y abultados que en obras anteriores⁵⁵³. De la tabla, se ha destacado el magistral modelado de las túnicas de Cristo, gratamente enriquecidas a través de las ligeras veladuras de tonos vivos.

Zahira Véliz ha relacionado esta pintura con un pequeño dibujo de Cano, conservado en Cleveland, que representa a *Cristo con los símbolos de la Eucaristía*. El dibujo bien pudiera ser

⁵⁵¹ *The Fine Arts Gallery of San Diego, Catalogue*, 1960, p.93.

⁵⁵² *El Greco to Goya*, ed. The Winnipeg Art Gallery, 1955, nº 8ª y Harold Wethey, *op.cit.*, 1955, p. 201. Se desconoce la procedencia de la pintura, aunque por materiales, formato y dimensiones, todo apunta a que originariamente la obra formara parte de un retablo, posiblemente de la puerta de un sagrario.

⁵⁵³ Sullivan y Mallory, *op.cit.*, 1982, p. 60. Estos rasgos físicos, parecen característicos de este periodo granadino, véase por ejemplo: *Cristo Eucarístico* o las pinturas del ciclo de la Virgen conservadas en Castres, por citar algunas.

un estudio preparatorio de esta pintura, no obstante si esta hipótesis es cierta, la composición de San Diego ha sido notablemente simplificada.

No sabemos qué estado de conservación presenta la pintura actualmente. Wethey, en 1958, apuntaba que la obra había sido limpiada en exceso y que, a consecuencia de ello, había ciertas zonas, como en la cabeza o en las carnaciones, en las que una imprimación oscura tomaba protagonismo bajo la película pictórica⁵⁵⁴.

Bibliografía: Wethey (1955)p.201 y (1958), p.27; Gaya Nuño (1958)p.124; Sullivan y Mallory (1982) p. 60; Wethey(1983) p. 116; Fernández Pardo (2007)vol. V, p.196; Véliz (2011)p.194-195.

Recursos electrónicos:

<http://www.sdmart.org/collections/Europe/item/1957.53> [Consultado el 2 de julio de 2014]

⁵⁵⁴ Harold Wethey, *op.cit.*, 1958,p.27.

ETAPA GRANADINA 1652-1667, Madrid

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Estigmatización de San Francisco

Atribuida por Antonio Palomino en 1724

Fechado: No. (ca.1657-58)

Óleo sobre lienzo

290 x 165 cm

Restauraciones: Sí, 1978

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: P03467

Depósito del Museo del Prado

Basílica de San Francisco el Grande, Madrid



Este lienzo procede del Convento de San Diego de Alcalá de Henares. Tras la desamortización, éste y el resto de pinturas que se ubicaban en la capilla del santo titular fueron trasladadas al Museo de la Trinidad. Algunas de esas obras, entre ellas esta *Estigmatización de San Francisco*, un *San Antonio de Padua* también de Cano, o el *San Buenaventura recibiendo la visita de Santo Tomás de Aquino* de Zurbarán, se depositaron en 1882 en la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid donde hoy se conservan⁵⁵⁵.

No se conoce ningún contrato documental específico que aluda a esta pintura, si bien se sabe que Cano realizó un proyecto de las trazas del retablo mayor de San Diego de Alcalá, que luego sería modificado casi en su totalidad por el arquitecto Sebastián Benavente⁵⁵⁶. La existencia de este dibujo, no obstante, pone en relación a Cano con el mencionado convento franciscano⁵⁵⁷. Esta pintura, junto con el resto de obras que conformaban la decoración de la capilla de San Diego, fueron recogidas en los distintos escritos que hicieran los historiadores y viajeros a su paso por Alcalá de Henares. Entre los primeros que se conocen, señalar a Antonio Palomino en 1724⁵⁵⁸ o al Padre Norberto Caíno en 1755⁵⁵⁹, algunos años más tarde también recogerán este conjunto antes de su dispersión otros estudiosos, como Antonio Ponz o Cean Bermúdez. Con la destrucción del convento a consecuencia de las medidas desamortizadoras, los cuadros se depositaron en el Museo de la Trinidad de Madrid, allí se

⁵⁵⁵ Los cuadros pertenecen al Museo del Prado, se exponen en esta basílica madrileña en calidad de depósito.

⁵⁵⁶ El dibujo original se conserva en una colección particular florentina, *Proyecto de retablo de San Diego de Alcalá*. Alonso Cano. Véase: Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, p. 120.

⁵⁵⁷ No se conoce con exactitud la fecha de realización del dibujo, pero debió realizarlo en el periodo madrileño antes de su marcha a Granada en 1652. Véase; Mercedes Agulló y Cobo, "El Convento de San Diego de Alcalá", *Cuadernos de arte e iconografía*, tomo XII-23, 2003. P. 15-16.

⁵⁵⁸ [...] también lo es [de Alonso Cano] otra, de nuestro Padre San Francisco, de la impresión de las llagas, en el monte Alberne, que está en la Capilla de San Diego, en Alcalá de Henares... Antonio Palomino, *op.cit.*, ed. 1742, 1724 p 578.

⁵⁵⁹ "A 30 de octubre de 1755. [...] En Alcalá de Henares: En la iglesia de los franciscanos, Los estigmas de San Francisco son de Alfonso (o alejo) cano. Es una obra maestra." En: J. García Mercadal (recopilación y traducción) *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Tomo III, Madrid, Aguilar, 1962, p.464.

registra esta obra en el inventario provisional que hiciera Cruzada Villamil en 1864⁵⁶⁰. La obra permanecerá allí hasta el 22 de marzo de 1882, fecha en la que se decide su traslado a la Basílica de San Francisco el Grande, donde desde entonces se conserva⁵⁶¹.

La obra se data entre 1657-58, años que coinciden con la última estancia de Cano en Madrid⁵⁶².

Este lienzo de grandes proporciones encaja la composición en un espacio que se remata en su parte superior en arco de medio punto, lo que hace suponer, que originariamente se adaptara a un marco de este formato. La figura del santo arrodillado que ocupa gran parte del espacio compositivo, está en relación con la del santo titular del cuadro también de Cano, *Aparición de la Virgen a San Félix de Cantalicio*, datado en torno a 1652 y conservado en el Museo de Bellas Artes de Cádiz. En las dos escenas se repite la actitud del santo arrodillado que eleva sus brazos al cielo. Destaca en esta obra el estudio del rostro del protagonista modelado con especial cuidado y definición. La composición se da lugar en un espacio natural en la línea de otras composiciones de Cano, con varios árboles que se entrelazan en la parte izquierda y con numerosos elementos vegetales en primer término tratados de forma individualizada⁵⁶³. Por otro lado, es característico también el paisaje crepuscular del fondo sobre el que se abre un rompimiento de gloria. Por último, mencionar la figura de una mujer que aparece en un segundo término tras San Francisco, de la que cabe destacar la expresividad del gesto.

La obra fue intervenida en 1978. En general el estado de conservación de la obra es bueno, aunque la película pictórica se encuentra a día de hoy ligeramente amarilleada por la oxidación de los barnices.

Bibliografía: Palomino (1724) ed.1742, p.578; Ponz (1787)p. 3ªed, tomo I, (1787)p.314; Ceán Bermúdez (1800) ed.2001, p.221. Cruzada Villamil (1864)p. 140; Elías Tormo, (1929), p.29; Mayer (1942)p.390; García Mercadal, Tomo III (1962) p.463; Gaya Nuño (1947), p. 35; Orihuela, Mercedes (1980) t.1. p. 55; Pérez Sánchez (1999) p.101-113; Cruz Valdovinos (2002)p.88; Odile, Delenda (2002)p.122; Gil Medina (2002) p.61; Pérez Sánchez (2002) p.141; Agulló y Cobo, Mercedes (2003); Álvarez Lopera (2009) p.56-57; Zahira Véliz (2011) p. 120.

⁵⁶⁰ Cruzada Villamil, *Catálogo provisional...* de 1864, p.140. nº 300.

⁵⁶¹ *Estigmatización de San Francisco*, Nº inv:3467. Orihuela, Mercedes, "EL Prado disperso, cuadros depositados en Madrid. I", *Boletín del Museo del Prado*, 1980, t.1. p. 55.

⁵⁶² El Museo del Prado tiene la pintura fechada entono a 1651, sin embargo, parece más verosímil datar la pintura en el periodo entre 1657 y 1658, años en los que Cano vuelve a Madrid desde Granada, ya que las obras pintadas por Zurbarán para el mismo ciclo, se fechan en 1658. Un año después, en 1659 el convento sería inaugurado.

⁵⁶³ Esto ya lo hemos visto en otras obras del periodo madrileño de Cano, como en el *Retrato del Príncipe Baltasar Carlos*, el *Noli me tangere* ó *La predicación de San Vicente Ferrer*, entre otras.

ETAPA GRANADINA 1652-1667, Madrid

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO Y DISCÍPULO*

San Antonio de Padua

Atribuida a Cano y discípulo por Antonio Palomino 1724

Fechado: No (ca.1658)

Óleo sobre lienzo

291 x 165 cm

Restauraciones: Sí, 1976

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: P03469

Depósito del Museo del Prado

Basílica de San Francisco el Grande, Madrid



Esta pintura está en relación con la *Estigmatización de San Francisco* antes comentada.

Procede también del Convento de San Diego de Alcalá y, tras seguir los mismos pasos que su compañera, se encuentra hoy en la Basílica de San Francisco el Grande de Madrid⁵⁶⁴.

La obra se realiza para la capilla de San Diego en torno a 1658, donde compartía espacio con otras tres pinturas del mismo tamaño y formato; la ya mencionada de Cano, y otras dos de Francisco Zurbarán⁵⁶⁵, allí la localiza Antonio Palomino en 1724 y algo después a principios de XIX Ceán Bermúdez⁵⁶⁶. Como consecuencia de la desamortización de Mendizábal el conjunto pasa al Museo de la Trinidad, donde se registra en el inventario de 1864⁵⁶⁷, allí permanecerá esta obra hasta que en marzo de 1882 se traslada por Real Orden a la iglesia de San Francisco el Grande.

Desde finales del XVIII se dio por válida la creencia que atribuía la autoría de esta pintura a Cano y a su discípulo Bartolomé Román. Esta teoría actualmente queda descartada al comprobar que el fallecimiento de este último fue en 1647⁵⁶⁸. La calidad irregular de la pintura deja clara la intervención de una segunda mano, aunque por el momento no se conoce ningún nombre⁵⁶⁹. De lo que estamos seguros, sin lugar a dudas, es de la relación de esta pintura con Alonso Cano. El paisaje en el cual se enmarca la escena es típicamente

⁵⁶⁴ Al igual que sus compañera perteneciente al Museo del Prado se conserva en este templo madrileño en calidad de depósito.

⁵⁶⁵ *San Buenaventura recibiendo la visita de Santo Tomás de Aquino*, hoy también en San Francisco el Grande en depósito del Museo del Prado (P03468) y *San Jacobo de la Marca* en el Museo de Prado (P02472).

⁵⁶⁶ “[...] y el San Antonio que esté enfrente, lo hizo también Alonso Cano; pero dicen que no lo acabó, por las extravagancias de su genio; y por lo mismo dejo de hacer todas las demás pinturas de aquella santa capilla, pues querían que fuesen de su mano, y a la verdad lo hubieran acertado”. Antonio Palomino, *op.cit.*, ed. 1742, 1724 p.578.

⁵⁶⁷ Nº 317 San Antonio, Alonso Cano y Bartolomé Román. Cruzada Villamil, *op.cit.*, 1864, p.141.

⁵⁶⁸ Agulló y Cobo, Mercedes, *op.cit.*, 2003.

⁵⁶⁹ Mercedes Agulló recoge la existencia de un pintor llamado Pedro González Román, activo entre 1644 y 1664, que pudo llevar a error a Antonio Ponz a la hora de asignar la autoría. *Ibidem*, p.28.

canesco, en esta obra el crepúsculo se hace especialmente evidente mediante la utilización de tonos ocres y rojizos que inundan la composición⁵⁷⁰. San Antonio aparece representado junto al Niño, al que caracteriza con el cabello ondulado y rubio de acuerdo con las representaciones infantiles que empieza a hacer a partir de los años 50. Los angelotes que vemos coronado la escena muestran posiciones escorzadas, recurso que a lo largo de su trayectoria Cano no dejará de utilizar. Se ve por otro lado cierta blandura en la definición del rostro de San Antonio o en el modelado de los angelotes, hecho que podría deberse a la mencionada intervención de un discípulo.

En rasgos generales la obra se encuentra en buen estado de conservación. La obra fue intervenida por última vez en 1976 por los restauradores del Museo del Prado.

Bibliografía: Palomino (1724) ed.1742, p.578; Ponz (1787)p. 3ªed, tomo I, (1787)p.314; Ceán Bermúdez (1800) ed.2001, p.221. Cruzada Villamil (1864)p. 140; Elías Tormo, (1929), p.29; Mayer (1942)p.390; Orihuela, Mercedes (1980) t.1. p. 55; Wethey (1983)p.133; Cruz Valdovinos (2002)p.88; Odile, D. (2002)p.122; Gil Medina (2002) p.61; Navarrete Prieto (2002) p.162; Pérez Sánchez (2002) p.141; Agulló y Cobo, M. (2003); Álvarez Lopera, J.L. (2009) p.56-57.

⁵⁷⁰ En relación con otras representaciones de Cano como el *Cristo de la Humildad* de San Ginés.

ETAPA GRANADINA 1652-1667, Madrid

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA A AUTORÍA

Piedad

Atribuido en la Galería de José de Madrazo en 1856

Fechado: No.(ca.1660)

Óleo sobre lienzo

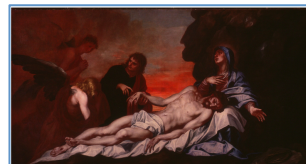
182 x 352 cm

Restauraciones: Sí, 1998

Estudios científico-técnicos: Sí, R.X, Muestras

Nºinv:1648

Museo Cerralbo, Madrid



Hasta la fecha no se tiene información sobre la procedencia original de esta obra. No se tienen noticias de la misma hasta mediados del siglo XIX, fecha en la que se localiza registrada en un catálogo, que recoge las pinturas existentes en la galería de cuadros de José de Madrazo⁵⁷¹. Años después, en 1861, tras la muerte de éste, su colección se pone a la venta y de esta manera, la obra pasa a formar parte del gabinete de pinturas del Marqués de Salamanca⁵⁷². Veintinueve años después, y tras la dispersión de la colección de este último, Enrique de Aguilera y Gamboa, XVII Marqués de Cerralbo adquiere la obra⁵⁷³. Hoy en día, y gracias al legado que éste hizo tras su muerte al Estado español, este lienzo junto al resto de su colección puede aún admirarse en el Museo Cerralbo.

Parece unánime la opinión que asigna esta pintura a los pinceles de Alonso Cano. Como ya hemos visto, desde que a finales del XIX un cronista anónimo la recogiera como obra del Granadino, esta autoría se ha seguido manteniendo. El estilo pictórico y las diferentes características técnicas que pueden verse, corroboran esta segura atribución. Siguiendo la datación propuesta por Harold Wethey, la pintura se fecha en los últimos años de su etapa granadina, en torno a 1660. Recuerda en cierta medida a las escenas de santos penitentes de estos últimos años como el *San Jerónimo* de Granada, o las dos pinturas recientemente redescubiertas en una colección madrileña, que representan a *San Jerónimo penitente* y a *María Magdalena*.

⁵⁷¹ *Catálogo de la Galería de cuadros del Excmo. Sr D. José de Madrazo*, Madrid, 1856. registrada con el nº 330. Aparece descrita de la siguiente manera: *Jesucristo difunto rey tiene la sagrada cabeza apoyada en el regazo de su Santísima Madre, y San Juan. Muestra las llagas de sus manos a dos ángeles que le lloran afligidos. Fondo: País con efecto de sol de ocaso. Alto 1,82m Ancho 3,53.*

⁵⁷² *Catálogo de la galería de cuadros de la posesión de Vista-Alegre de propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca*. [S.a] p.82. nº330. Jesucristo difunto.

⁵⁷³ La compra debió realizarse antes del 8 de febrero de 1885, fecha en la que un cronista de la época deja constancia de la misma al tomar nota de los diferentes tesoros artísticos en poder del Marqués haciendo la siguiente descripción: "La ancha tela de Alonso Cano que, a pesar de descubrir por los estragos del tiempo las imprimaciones rojas, es igualmente obra que en sus proporciones aventaja a las que en su espléndida colección posee el Estado...". En, De Navascúes Benlloch, Pilar, *El Legado de un mecenas: pintura Española del Museo Marqués de Cerralbo*, ed. Fundación Museo Cerralbo, 1998. p.54-57.

Destaca positivamente en esta gran tela la figura del Cristo yacente y su pormenorizado estudio anatómico, la expresividad del rostro de la Virgen y la pose elegante de la figura del San Juan. La simplificación de paños, tanto del Cristo como de la Virgen, y el cuidado estudio lumínico que recae sobre cada uno de los pliegues de éstos. El paisaje crepuscular en el que se lleva a cabo, condiciona la paleta empleada, que esta vez, y dejando a parte el bello manto de la Virgen, destaca por ser especialmente cálida. No dejar de mencionar el tratamiento tosco y discordante de la figura del ángel, que aparece en tercer plano junto a San Juan. El modelado de éste es blando y torpe, poco tiene que ver con el tratamiento dado a los otros personajes que forman la escena⁵⁷⁴.

En cuanto a las influencias y fuentes, como diera a conocer M^a Elena Gómez-Moreno en su momento y confirmaran otros tantos más adelante, la pintura sigue el grabado de Schelte Bolswet, que reproduce “fielmente” *La Piedad* de Van Dyck, que hoy puede verse en el Museo de Bellas Artes de Amberes. Cano, a diferencia de otros autores, altera en parte la composición original, al modificar la posición de los brazos de la Virgen.

Esta obra, está en relación con otra pintura del mismo asunto, que se atribuye no sin recelos al Racionero, conservada en la Academia de Bellas Artes de San Fernando.

Se tiene constancia de algunas de las restauraciones que se han llevado a cabo sobre el lienzo. Wethey, en su monografía de 1983, comenta que el fondo de la composición había sido modificado por completo durante una intervención, que se había realizado a finales del XIX⁵⁷⁵. Esto podría explicar la mediocridad de la representación de ángel, que se ha mencionado anteriormente⁵⁷⁶. Más cercana a nuestros días, en 1998, y debido al crítico estado de conservación en que se encontraba la pintura, causado en gran medida por las nefastas restauraciones anteriores, la obra es sometida a una intervención completa.⁵⁷⁷ En

⁵⁷⁴ Los estudios de microscopia óptica han revelado, repintes y añadidos en zonas colindantes a este personaje, lo que confirma la manipulación de este área.

⁵⁷⁵ H. Wethey, *op.cit.*, 1983, p.119. En este momento y de acuerdo al informe previo de restauración que realiza el Museo Cerralbo en 1998, podemos suponer que la obra es reentelada.

⁵⁷⁶ Siguiendo los estudios facilitados por el Museo Cerralbo, los análisis estratigráficos de algunas de las micromuestras estudiadas, han confirmado la existencia de repintes ajenos a la obra original.

⁵⁷⁷ La intervención se lleva a cabo en el taller del Museo Cerralbo dirigido por Elena Moro, en este momento se llevan a cabo diferentes estudios técnicos.

este momento se han efectuado diferentes estudios técnicos sobre la pintura, que sin duda arrojan datos interesantes que se analizarán en el apartado técnico⁵⁷⁸.

Bibliografía: Catálogo de la galería [...] Excmo. Sr. Marqués de Salamanca. [s.a] p.82, nº330; Catálogo [...] Sr D. José de Madrazo, Madrid (1856) nº 330; Martínez Chumillas (1948) p.47; M^a Elena Gómez Moreno (1948)p.246; Wethey (1955) p.64 y (1983) p. 126; Navascúes Benlloch, (1998)p 54-57.

⁵⁷⁸ Agradecer en esta nota a Cristina Giménez, conservadora del Museo Cerralbo, su amable y cercano trato. Las facilidades dadas a la hora de consultar la documentación que el Museo posee sobre esta obra que nos han sido sin duda de grata ayuda.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

San Jerónimo y el ángel trompetero

Atribuida por Enrique Pareja en 1982

Fechado: No (ca.1660)

Óleo sobre lienzo

170 x 225 cm

Restauraciones: Sí, 1978, 2001

Estudios científico-técnicos: Sí, Completos

Nº inv: CE0149

Museo de Bellas Artes de Granada, Palacio de Carlos V



En 1982, Enrique Pareja daba a conocer esta pintura, que se encontraba en el Museo de Bellas Artes de Granada desde 1978⁵⁷⁹. La obra ingresa en esta institución gracias a la donación de la Familia Bermúdez Pareja⁵⁸⁰. Anteriormente ésta, había sido propiedad de D. Antonio María de Ochoa Eguilaz, quien la había heredado mediante legado testamentario en 1884⁵⁸¹. De su procedencia anterior nada se sabe.

Esta pintura hoy en día se atribuye sin dudas a la mano del Alonso Cano. Durante un tiempo se creyó de Bocanegra, pero tanto el dibujo como la técnica revela una calidad muy superior, que la identifica con la mano del maestro⁵⁸². Durante una intervención llevada a cabo en el Museo de Bellas Artes al poco de su ingreso, se creyó ver una inscripción “A. Cano 16...”⁵⁸³, que se ha tenido por apócrifa. Años después, el IPHE durante una nueva restauración de la pintura, no pudo localizar la firma mencionada, lo que ha planteado interrogantes sobre la veracidad del dato⁵⁸⁴.

En cuanto al periodo de realización, Wethey sugirió 1660, tras la vuelta de Cano a Granada después de su segunda estancia madrileña, datación que hasta el momento se ha mantenido de acuerdo a las características estilísticas que presenta la obra.

Destaca el estudio compositivo donde vemos representado al Santo en una especie de gruta

⁵⁷⁹ Pareja López, *Pintores granadinos del siglo XVII*, Ministerio de cultura, Madrid, 1982, p.48-49. Un año después Wethey lo incluye en su monografía en español sobre el Racionero.

⁵⁸⁰ Jesús Bermúdez Pareja (1908-1986) llegó a ser director del Museo Arqueológico de la Alhambra y Director del Museo de Bellas Artes de Granada.

⁵⁸¹ Harold Wethey, *op.cit.*, 1983, p.138 nº 73.

⁵⁸² Desde Wethey (1983), pasando por Calvo Castellón (2001) o Zahira Véliz (2011) por citar algunos nombres, todos defienden la autoría de Cano en esta pintura.

⁵⁸³ Al parecer la firma es descubierta por Manuel López Vázquez, restaurador del Museo de Bellas Artes de Granada por esos años. Poco después la obra es incluida como obra firmada y datada en la publicación de Enrique Pareja López, *op.cit.*, p. 48. Se recoge también este asunto de la firma en: Tenorio Vera, Ricardo (coord.) *Museo de Bellas Artes de Granada: Inventario de pintura*, 2007, p.112.

⁵⁸⁴ Archivo (I.P.H.E.) Sig 61.14. San Jerónimo Museo de Bellas Artes de Granada 1999-2001.

que se abre a un espacio exterior, en la línea de otras representaciones canescas del periodo madrileño, donde ya veíamos paisajes lejanos definidos mediante gradaciones tonales con clara influencia veneciana⁵⁸⁵. El modelado anatómico de san Jerónimo es digno de mención, una vez más Cano hace alarde del conocimiento del cuerpo humano, aprovechando las exigencias iconográficas y se recrea en el estudio del desnudo, de las manos o del rostro del personaje. También mencionar el tratamiento del ángel trompetero y de sus ropajes que vuelan livianos al viento en contraposición con los paños más firmes del penitente que descansan sobre las rocas. A nivel cromático dominan la escena los tonos neutros y terrosos, sobre los que se abren paso colores más luminosos como blancos, rosas, rojos o azules que crean marcados contrastes lumínicos.

No tenemos constancia sobre dibujos previos que repitan al completo esta composición, únicamente se conoce un dibujo, posiblemente autógrafo, conservado en el Museo del Prado que repite la figura del ángel trompetero y que tiene claras analogías con el que aparece en este lienzo⁵⁸⁶. No obstante, y como puede verse actualmente en la iglesia de los Jerónimos de Madrid, existe una versión muy parecida a ésta pero de menor calidad, entre los cuadros pertenecientes al Museo del Prado, que también se ha relacionado con la mano de Cano, aunque más remotamente y que podría haber sido el antecedente inmediato de esta obra que nos ocupa⁵⁸⁷.

Se conocen dos intervenciones llevadas a cabo sobre esta pintura: la primera, a la que ya se ha hecho referencia anteriormente, data de 1978 y fue realizada por Manuel López Vázquez. La segunda, más cercanos a nuestros días entre 1999 y el 2001, corrió a cargo del IPHE y devolvió la unidad y la calidad pictórica de la obra. En esta restauración, que fue de carácter integral, se eliminó un reentelado antiguo notablemente deteriorado, se consolidaron los diferentes estratos y se limpiaron los numerosos repintes que enmascaraban la pintura original. Anteriormente a estos trabajos, se realizó un completo estudio técnico de la pintura que reveló importantes datos sobre el proceso de ejecución y sobre los distintos materiales

⁵⁸⁵ EL paisaje natural recuerda a ciertas obras de sus años madrileños, véase: *Retrato del príncipe Baltasar Carlos, Virgen con Niño en un paisaje* o *San Juan Bautista joven en el desierto*.

⁵⁸⁶ Sánchez Cantón, *op.cit.*, 1930, tomo IV. Fig 319 y después; Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, p. 384 nº79. El dibujo está inventariado en el Museo del Prado con la siguiente referencia. D.69. se data entre 1660-1667. Véliz plantea que éste fuera realizado después que la pintura.

⁵⁸⁷ Zahira Véliz comparte opinión con Luis R. Rodríguez Simón y teoriza sobre la posibilidad de que la pintura del Museo del Prado(P00626), pudiera haberse pintado paralelamente a la de Granada. Sobre ésta última, Cano finalmente rectificaría la postura del ángel en base al dibujo que conocemos existente en el Museo del Prado. Véase. Véliz, *Ibidem*.p.386.

que componen la misma⁵⁸⁸. Actualmente su estado de conservación es bueno y se expone en la colección permanente del Museo de Bellas Artes de Granada

Bibliografía: Pareja López (1982)p.48-49; Wethey (1983)p. 138; Rodríguez Simón (1998) y (2002).p.147-159 (2002a)p. 735 y 744 ; Calvo Castellón(2001)p. 87-88; *Museo de Bellas Artes de Granada...*(2007) p.112; Zahira Véliz (2011)p. 346-348.

⁵⁸⁸ Se han realizado tomas radiográficas, fotografías IR, estudios estratigráficos y análisis de tejido. Archivo IPHE Exp.061.14. Anteriormente se conocen los estudios realizados por Luis Rodríguez de Granada, con motivo de su tesis doctoral defendida en Granada, 1998.

**Virgen con Niño sentada entre nubes
Virgen de Belén**

Atribuida por Ceán Bermúdez en 1800

Fechado: No (ca. 1600-1667)

Óleo sobre lienzo

170 x 110 cm

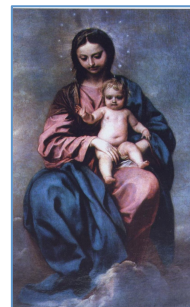
Restaurada: Sí, 1986

Estudios técnicos: Sí, completos

Nº inv:---

Despacho del Arzobispo

Palacio Arzobispal, Granada



Se conserva esta pintura en el Palacio Arzobispal de Granada. Desconocemos si la obra fue realizada para la Curia eclesiástica o si procede de algún templo granadino. Ceán Bermúdez en 1800, la localiza ya en el emplazamiento actual⁵⁸⁹. El conde de Maule años después y pese a los saqueos que sufre Granada en la invasión francesa la sitúa en el mismo edificio⁵⁹⁰. Durante el siglo siguiente, nuevos historiadores dejan también, testimonio de la existencia y localización de esta obra en éste palacio granadino⁵⁹¹.

La obra se viene fechando en el periodo granadino de Alonso Cano, concretamente en los últimos años de su producción⁵⁹². Se ha relacionado con la talla del mismo tema y autor, que éste realizara entre 1660-1664, con la que comparte notables semejanzas⁵⁹³. Las características técnicas que presenta la propia obra justifican también esta datación.

Esta pintura, al igual que otras obras del Racionero, está concebida partiendo de un concepto marcadamente escultórico que se hace especialmente patente en el tratamiento de los pliegues de las túnicas de los representados. Destaca el punto de vista bajo, que hace pensar que la pintura fuera realizada para ser vista a cierta altura. El rostro de la Virgen ligeramente romboidal, está en relación con los rostros de otras representaciones marianas, como *La Virgen de la Leche* de Guadalajara (ca.1657-1660) o la Virgen que aparece en *La Anunciación* del Museo Goya en Castres (ca.1660). El Niño, de constitución rolliza, destaca por el

⁵⁸⁹Ceán Bermúdez, *op.cit.*, 1800, pp.223-223. Palacio Arzobispal, "Un excelente quadro de la Virgen del Rosario con el Niño en los brazos, de cuerpo entero y del tamaño del natural".

⁵⁹⁰Cruz y Bahamonde, *op.cit.*, 1812, p.303. " Entrando en la audiencia arzobispal o sala de los curiales, se tiene por del racionero Cano el cuadro que esta en el testero que representa Ntra. Señora sentada con el Niño en brazos, tamaño del natural".

⁵⁹¹Gómez-Moreno González, *op.cit.*,1892, p.250, Martínez Chumillas, *op.cit.*, 1948,p .150-152. *Centenario de Alonso Cano...*, 1969, v.II. nº 45, p.66; H. Wethey, *op.cit.*, 1983, p. 130.

⁵⁹²Wethey, *op.cit.*, 1958, p.28. Lo data entre 1660-1667.

⁵⁹³En relación con la *Virgen de Belén* que Alonso Cano tallara para sustituir a la pequeña *Inmaculada* que existía en el interior del facistol de la catedral de Granada.

tratamiento de las carnaciones rosadas. El rostro de éste resulta menos aniñado y gracioso que el que vemos en otras representaciones de niños o angelotes de estos últimos años. A nivel cromático se observan grandes contrastes de color que acentúan la volumetría de la virgen sedente. La escena se inserta en un fondo de nubes vaporosas definidas a través de sutiles matices cromáticos.

Se conoce de esta pintura una copia fiel en la iglesia de la Encarnación, en el Municipio granadino de Colomera, atribuida a Bocanegra⁵⁹⁴.

La obra actualmente y a tenor del aspecto que presentaba en la exposición celebrada en con motivo del IV Centenario del nacimiento Alonso Cano, se encuentra en buen estado de conservación. La pintura sufrió graves desperfectos a finales de 1982, debido a un incendio que se provocó en las inmediaciones del Palacio Arzobispal, donde se conservaba. Un año después en 1983, la obra se envía al que fuera Instituto Nacional de Restauración en Madrid, junto al resto de obras dañadas, donde es intervenida. La obra no se devuelve al Arzobispado de Granada hasta mediados de 1986. La intervención realizada por la restauradora M^a Luisa Baena, consistió principalmente en el sentado del color y de los estratos subyacentes, en la reintegración de faltas, eliminación de repintes, limpieza de barnices, reintegración cromática y aplicación de película protectora final⁵⁹⁵. Previa a esta restauración, la obra había sido intervenida, durante esta restauración la obra había sido reentelada a la gacha y repintada en algunas zonas puntuales.

Bibliografía: Ceán Bermúdez (1800) pp.223-223; Cruz y Bahamonde (1812) p.303; Gómez-Moreno González (1892)p.250; Martínez Chumillas (1948) p.150-152; Lafuente Ferrari (1953)p.332;Gome- Moreno. M.E (1954)p. 60, nº34; Pompey, F (1955) p.26; H. Wethey 1958, p.28; *Centenario de Alonso Cano...* (1969) v.II. nº 45, p.66; H. Wethey (1983) p. 130; Serrano Ruiz (2001) p. 432; Sánchez Mesa (2001) p.368 y (2002) p.420.

⁵⁹⁴ *Centenario de Alonso Cano ...* (1969) v.II. nº 45, p.66.

⁵⁹⁵ Archivo de IPCE, Sección de Bienes Muebles (pintura), Granada. Palacio Arzobispal, "varios cuadros". Nº Registro General, 2001- 2002-2003 (IS.908) Años 1985-1987.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Milagro de Santo Domingo en Soriano

Atribuido por M^a Elena Gómez-Moreno en 1948

Fechado: No. (ca .1660-1666)

Óleo sobre lienzo

104,5 x 157 cm

Restauraciones: Sí, ca. 2008

Estudios científico-técnicos: Sí, Completos

Nº inv: ---

Museo Instituto Gómez-Moreno

Fundación Rodríguez Acosta, Granada



Se desconoce con certeza la procedencia de la obra, los últimos estudios apuntan a Málaga como posible ciudad de origen, aunque sin la existencia de datos concluyentes esto no deja de ser una hipótesis. Actualmente se encuentra en el Museo del Instituto Gómez Moreno en la Fundación Rodríguez Acosta de Granada⁵⁹⁶.

Un inventario de 1733 encontrado en el archivo de Protocolos de Málaga, sobre los bienes de D. Bartolomé de Zea y Salvatierra, menciona una pintura de Cano con este mismo asunto y de dimensiones muy parecidas⁵⁹⁷. La analogía de datos, ha llevado a algunos investigadores a identificar el lienzo mencionado en el documento, con el hoy existente en Granada⁵⁹⁸. Se sabe con certeza, no obstante, que la pintura posteriormente estuviera o no en esta colección malagueña, debió ser adquirida por la condesa de Villaverde la Alta, quien la tuvo entre sus bienes durante algunos años del siglo XIX⁵⁹⁹. Después en 1929, Manuel Gómez-Moreno Martínez adquirió esta pintura en Madrid a un tal José González Daniel⁶⁰⁰. Tras su muerte en 1970, su colección tanto artística como documental pasó mediante donación a la que hoy es la Fundación Rodríguez- Acosta. A partir de los fondos de esta colección, la Fundación crea el Museo del Instituto Gómez- Moreno donde hoy, entre otras, se exhibe esta obra.

⁵⁹⁶ A partir de ahora nos referiremos a esta institución mediante las siguientes siglas: I.G.M.F.R.A.

⁵⁹⁷ "Un cuadro alaminado de dos varas de ancho y vara y cuarta de alto con marco dorado angosto, pintura original de Cano, del Señor Santo Domingo Soriano en los quinientos y cincuenta reales de su aprecio" Aterido Fernández, *op.cit*, 2002 (a), p.526.

⁵⁹⁸ Wethey en 1983 o Moya Morales en 2008, recogen esta hipótesis. Este último da a conocer la analogía de dimensiones existente entre la obra de la familia Zea Salvatierra (104,5 x 167 cm) y la de la institución granadina, tras la recuperación del tamaño original en una intervención reciente (104,5 x 157 cm).

⁵⁹⁹ En el reverso de la obra existe una inscripción en la que se afirma el paso de la obra por la colección de la mencionada " *Soy de la Excma. Señora Condesa de Villaverde de la Alta. M.V.de B*" En Domingo Sánchez Mesa, *Arte e iconografía*, Granada, 2002, p. 380-381.

⁶⁰⁰ Moya Morales, *op cit.*, 2008, p.56.

Este lienzo fue dado a conocer en 1948 por M^a Elena Gómez- Moreno, hija de Manuel Gómez- Moreno Martínez, propietario de la obra⁶⁰¹. Más tarde, otros autores como Martínez Chumillas o Wethey, la recogieron en los respectivos catálogos razonados que hicieran sobre la obra del Racionero. La obra se expuso por primera vez al público en la muestra que se llevó a cabo sobre Alonso Cano en 1954.

Tras la publicación de Moya Morales, el lienzo se viene fechando en los últimos años de Cano, en relación con su estancia en Málaga⁶⁰². Este autor, respalda ésta datación apoyando su teoría en base a ciertos recursos estilísticos y técnicos que presenta la pintura⁶⁰³. Por otro lado destaca en la composición, la acertada distribución de los personajes en el espacio. La crítica, también ha alabado la resolución de la figura del santo arrodillado, del que resalta el estudio del hábito⁶⁰⁴. Los personajes aparecen caracterizados de forma sencilla portando sólo alguno de sus atributos más representativos. La Virgen aparece representada sobre un trono de nubes que portan angelotes, la representación de estos niños recuerdan a los que aparecen en otras representaciones granadinas como en *La Sagrada Familia* (1653-1657) o en *la Virgen del Rosario* (1665-1667), especialmente en cuanto al tratamiento del cabello se refiere.

Se conserva en el Museo del Prado un dibujo a pluma y tinta de Alonso Cano, que reproduce este tema y que guarda cierta relación con la obra que nos ocupa, aunque como puede advertirse a simple vista, no pudiera servirle de modelo previo⁶⁰⁵. Se baraja la posibilidad de que existiera un dibujo preparatorio de la obra, a tenor de los leves cambios compositivos que se observan y que reproducen otros artistas que copiaron ésta representación. Pedro de Oregón (1597- 1659) debió de conocer este dibujo, ya que realizó un aguafuerte que reproduce la composición del granadino⁶⁰⁶. Otro dibujo de autor desconocido, seguramente

⁶⁰¹ M^a E Gómez- Moreno, *op.cit.*, 1948,p.253-255.

⁶⁰² Anteriormente M^a Elena Gómez- Moreno había propuesto como datación, los primeros años de su estancia en Madrid, tras su marcha de Sevilla (M^a Elena Gómez- Moreno, *op cit.*, 1948.p. 255). Wethey por su parte, sugería el periodo de 1648 y 1652. (Wethey, *op cit.*, 1983,p.135)

⁶⁰³ Se remite a uno de los tejidos que cubre los hombros de M^a Magdalena, que recrea rayas azules y blancas, que aparece también en otras obras de este último periodo granadino. (*Presentación de la Virgen* , catedral de Granada ó en *Niño Jesús Dormido* de la colección Bankes, Inglaterra. Otro aspecto que menciona, es la relación de la pintura con un dibujo de mismo autor conservado en el Museo del Prado, que fuera realizado para una serie proyectada para el Convento de Santa cruz la Real de Granada, en este se repite la representación en el fondo de la composición, de un fuste estriado, recurso que al parecer únicamente se registra en algunas obras de los últimos años granadinos. Véase, Moya Morales, *op cit.*, 2008, p.55-56.

⁶⁰⁴ M^a Elena Gómez Moreno, en su día, comparara éste con los hábitos de los santos de Zurbarán.

⁶⁰⁵ EL dibujo forma parte de un proyecto que Cano realizara para los dominicos de Santa Cruz en Granada, se fecha en torno a 1660. Lo conserva el Museo del Prado con el n^o de inv. D.46.

⁶⁰⁶ El grabado se conserva en la Biblioteca Nacional de España.

realizado a partir del grabado de Pedro de Obregón, se conserva en la Hamburger Kuntshalle, Hamburgo.

El estado de conservación de la pintura actualmente es bueno, la obra ha sido restaurada recientemente por una empresa privada granadina que realizó a su vez los estudios científico- técnicos de la obra. Anteriormente la obra había sido intervenida, ya que presentaba una antigua forración, que había modificado el formato original en sentido vertical⁶⁰⁷. Según comentaba M^a Elena Gómez-Moreno en 1948, el lienzo se encontraba “en buen estado de conservación, intacto y sin forrar”⁶⁰⁸, algo que aparentemente no acaba de encajar, si tenemos en cuenta que las medidas que ella presentaba, coinciden con las que tenía el lienzo con el recrecido, que fue eliminado en la última intervención⁶⁰⁹.

Bibliografía: M^a E Gómez- Moreno (1948),p.253-255; Martínez Chumillas (1948) p.82; *Centenario de Alonso Cano...* (1969)p.60, n^o 30; Wethey (1955)p.20 (1983) p.135; Aterido Fernández (a 2002) p.526; Sánchez Mesa (2002)p.380-381; Moya Morales y Rodríguez Acosta (2008) p.51-57 y 103-119.

⁶⁰⁷ Estos datos se conocen gracias a los estudios realizados por José M^a Rodríguez- Acosta Márquez, “Técnicas de ejecución, estado de conservación y proceso de restauración de las obras de Alonso Cano en el Legado Gómez-Moreno”, en *Alonso Cano en el Legado Gómez-Moreno*, Granada, 2008, p.103-118.

⁶⁰⁸ M^a E Gómez- Moreno, *op cit.*,1948, p.254.

⁶⁰⁹ En 1948, el lienzo medía 116 x 160 cm frente a los actuales 104,5 x 157 cm.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Inmaculada Concepción

Atribuida por Ceán Bermúdez en 1800

Fechado: No (ca. 1660-1667)

Óleo sobre lienzo

215 x 142 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv: ---

Oratorio de la sala capitular, catedral de Granada



Los primeros datos que se tienen sobre esta obra se remontan a 1713, fecha en la que al parecer el Cabildo catedralicio adquiere la pintura para situarla en un pequeño oratorio junto a la sala capitular⁶¹⁰, allí la describen años más tarde entre otros estudiosos, Ceán (1800), Cruz Bahamonde (1812) o Gómez-Moreno González (1892) y allí sigue tres siglos después .

No hay certeza sobre el año de ejecución de la pintura, no obstante la crítica ha aceptado por válida la datación que hiciera Wethey fechando la obra en los últimos años del periodo granadino de Cano, en torno a 1660-1667⁶¹¹. Considerada su última *Inmaculada Concepción*, sigue el prototipo característico de otras representaciones de este tema, de sus últimos años⁶¹². Está en relación con otras versiones anteriores, recuerda a la existente en Vitoria, pero mucho más estática, ahora la túnica ya no vuela al viento sino que mantiene la caída respetando el característico abultamiento de los paños a la altura de las caderas, que caracteriza muchas creaciones de Cano del periodo madrileño. Más similitud se encuentra entre este modelo y el conservado durante años en la colección del Marqués de Cartagena, fechada en torno a 1653-57⁶¹³, o entre ésta y la pequeña talla realizada por Cano para el facistol, con el que únicamente difiere la posición de la cabeza. Esta Inmaculada sigue la tipología mariana establecida por Pacheco, de aspecto aniñado baja la mirada, la representa en esta ocasión con la túnica blanca y azul, propio de la iconografía concepcionista. Destaca como en otras ocasiones el correcto dibujo de la figura y de las tres cabezas de angelotes que

⁶¹⁰ Martínez Medina, F.J en Alonso Cano, *Espiritualidad y Modernidad artística*, 2002, p.436-437.

⁶¹¹ Wethey, *op cit.*, 1983, p.126. Años antes M^a Elena Gómez Moreno fecha el lienzo entre 1652 y 1656, basándose en la semejanza existente entre ésta y la talla del facistol realizada hacia 1655, hoy en día esta datación se ha descartado.

⁶¹² Recientemente hemos conocido una versión de esta pintura reaparecida en Madrid en 2010, que podría ser algo posterior a esta obra que nos ocupa. Véase página 296.

⁶¹³ La mayor diferencia radica en la situación de la cabeza, que en esta ocasión gira hacia la izquierda, y en el color de la túnica de la Virgen, esta vez blanca siguiendo la iconografía marcada por Pacheco. Por lo demás se repite a grandes rasgos el esquema compositivo.

vemos a los pies, también el impecable estudio volumétrico de los pliegues del manto. Wethey llegó a decir de ella, “que era la obra maestra entre las Purísimas de Cano”⁶¹⁴.

Como ya se ha comentado el tipo de Inmaculada que popularizó Cano tiene su base en una estampa del mismo asunto de Raffaello Schiaminossi sobre composición de Bernardo Castello, en ella se ve claramente el recurso fusiforme que asimila y hace suyo el granadino especialmente durante su periodo madrileño⁶¹⁵.

La obra se encuentra en buen estado de conservación, M^a Elena Gómez Moreno, describía el lienzo en 1954 como “ Intacto y bien conservado, algo descolorido por el sol”⁶¹⁶. Actualmente la obra se encuentra en buen estado de conservación, pero desconocemos si ha sido intervenida o no en los últimos años.

Bibliografía: Ceán (1800) ed.2001, p.222; Cruz Bahamonde (1812) t.XXII, p.291, Gómez- Moreno González (1892) vol.II, p.265; Gómez-Moreno, M.E (1954)p.61. nº36,Wethey (1958)p.23,26-27; (1982)p.13, (1983)p.126; Navarrete Prieto (1998) p. 59; Pérez Sánchez (1999)p. 217; Martínez Medina, F.J (2001) p. 436-437 y (2002)p.59-66; Cazorla García (2002)p.247-248; Sánchez Mesa y Justicia Martínez (2002)p. 414; Navarrete Prieto(2005)p. 349.

⁶¹⁴ Wethey, *op cit.*, 1958, p.26.

⁶¹⁵ Benito Navarrete, *op cit.*, 1998, p.59. Citando a Adam von Bartsch. A, *The illustrated Bartsch*, t.38, p.85.

⁶¹⁶ M^a Elena Gómez Moreno, *op.cit.*, 1954, p. 61.

ETAPA GRANADINA 1652-1667, Málaga

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Fraile Dominico

Atribuida en la colección del Infante Sebastián Gabriel en 1835

Fechado: No (ca. 1660-1667)

Óleo sobre lienzo

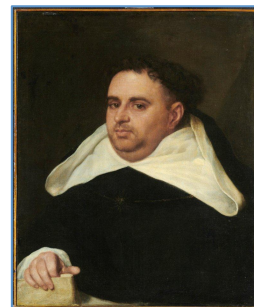
72 x 60 cm.

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº Inv: GK 1151

Gemaldegalerie Alte Meister, Kassel, Alemania



Esta obra hoy expuesta en la Galería de pinturas de Antiguos Maestros de Kassel, Alemania, se localiza por primera vez en el inventario que se hace sobre los bienes del Infante Sebastián Gabriel de Borbón en 1835⁶¹⁷. Algunos años después la obra vuelve a mencionarse esta vez, en el catálogo de pinturas que se hace tras la muerte del Infante en 1876⁶¹⁸. Durante los años posteriores y siguiendo a Harold Wethey la obra pasó por diferentes colecciones como la de Hermann de Munn o la de Heinrich Scheufelen, donde estuvo hasta 1938, año en el que la pintura fue adquirida para formar parte del Museo del Führer en Linz, que finalmente no llegó a construirse. Tras el final de la II Guerra Mundial y pasados unos años, se decidió depositar la pintura en la Galería de Antiguos Maestros de la ciudad alemana de Kassel, donde se expone desde 1969⁶¹⁹.

La atribución a Alonso Cano de esta pintura viene de antiguo⁶²⁰. Esta autoría se ha seguido ratificando a través de las diferentes menciones que distintos especialistas como M^a Elena Gómez-Moreno o Harold Wethey, han recogido en sus publicaciones sobre el pintor granadino⁶²¹. El estilo pictórico de la obra sigue la línea de otras obras de Alonso Cano, especialmente de sus últimos lienzos realizados entre 1660 y 1667⁶²². Se ha puesto en relación esta pintura con la *Virgen del Rosario* de la catedral malagueña, se asocia la identidad

⁶¹⁷ Águeda Villar, "La colección de pinturas del Infante don Sebastián Gabriel", *Boletín del Museo del Prado* II nº 5, Madrid 1981, p.105, [nº 13] *Retrato de un Padre del Orden de Predicadores. Restaurado por Bueno. Tiene marco tallado y dorado... Alonso Cano.*

⁶¹⁸ *Catalogue abrégé des tableaux exposés dans les salons de l'ancien asile de Pau ... de feu Mgr l'Infant don Sébastien de Bourbon et Bragance*, Pau, 1876, nº 595. Anterior a este catálogo se conoce una litografía realizada por Vicente Camarón en la primera mitad del XIX, que se conserva en la BNE. Véase: catálogo de la Biblioteca Digital Hispánica: (B.D.H) de la Biblioteca Nacional:

<http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000164664> [Consultada el 3 de agosto de 2014]

⁶¹⁹ Agradecer en este punto la atención recibida por parte de Justus Lange, conservador Jefe del Gemäldegalerie Alte Meister de Kassel, quien nos ha proporcionado ciertos datos sobre la obra.

⁶²⁰ En los distintos catálogos que se conocen sobre las pinturas del Infante don Sebastián Gabriel, el lienzo se cita como obra de Alonso Cano.

⁶²¹ Entre otras: M. Elena Gómez-Moreno (1954, p.29), o Harold Wethey (1955, p. 172, o 1983, p.145).

⁶²² Harold Wethey, *op.cit.*, 1983, p.145, nº88.

del retratado con alguno de los frailes con los que Cano trataría durante la ejecución de este cuadro⁶²³.

Destaca del retrato la presencia y cercanía del modelo que ocupa casi la totalidad del espacio compositivo. El bello estudio fisonómico y el gran naturalismo del rostro que parece querer ahondar en la psicología del personaje a través de la mirada o la definición y el modelado escorzado de cada uno de los dedos rollizos del fraile. Se da un cuidado estudio lumínico que delimita sutilmente cada uno de los pliegues de la capucha del hábito. Pese a la austeridad de la paleta, la riqueza de matices cromáticos es claramente visible en las carnaciones rosadas del monje o en el blanco roto del hábito.

El estado de conservación de la obra es bueno, parece haber sido restaurada recientemente.

Bibliografía: Catalogue ... de feu Mgr l'Infant don Sébastien de Bourbon (1876) nº 595; Gómez-Moreno, M^aE.(1954) p.29; Harold Wethey (1955) p.172 Gaya Nuño (1958) p. 124; Águeda Villar (1981)p.105; Harold Wethey (1983) p.89 y p.145,nº88; González Segarra (2005) p.48

⁶²³ Sebastián González Segarra, "Recopilaciones y apuntes: Alonso Cano pintor y Málaga", *Revista Isla de Arriarán*, nº XXVI, diciembre, 2005, p. 48.

ETAPA GRANADINA 1652-1667

OBRA ATRIBUIDA, DE SEGURA AUTORÍA

Fraile Jerónimo

Atribuida por Harold Wethey en 1955

Fechado: No. (ca. 1658-1667)

Óleo sobre lienzo

50,5 x 42 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº Inv: 982

Museo Bonnat-Helleu, Bayona, Francia



No es mucha la información que se tiene sobre esta pintura, que se registra por primera vez entre los bienes del pintor francés León Bonnat⁶²⁴. No conocemos ni la procedencia, ni la fecha de compra de este lienzo que este pintor natural de Bayona decidió donar en 1891 junto con el resto de su colección a su ciudad natal, con el fin de impulsar la creación de un nuevo museo que fue inaugurado en 1896 y que hoy en día lleva su nombre, Museo Bonnat-Helleu⁶²⁵.

La obra fue adquirida por León Bonnat como anónimo español del XVII, atribución que se mantuvo en los diferentes catálogos que se hicieron del Museo Bonnat hasta 1955⁶²⁶. En este año Harold Wethey, especialista en la obra de Alonso Cano, reclamó la pintura de acuerdo a las características estilísticas que presentaba, como obra del Granadino⁶²⁷. A partir de ese momento, el Museo aceptó la autoría y actualmente la recoge como obra atribuida al Racionero.

Las similitudes que se encuentran entre la construcción de esta cabeza y la de otros frailes que pueden verse en algunas obras de Alonso Cano, realizadas a partir de 1653, como en *San Juan de Capistrano* y *San Bernardino* de Siena, en el *Tránsito de San Pascual Bailón* o en *La Virgen del Rosario*, algo posterior, invitan a fecharla a partir de ese año, como ya hiciera Wethey.

⁶²⁴Sophie Harent, conservadora del Museo Bonnat-Helleu, nos comenta la existencia de un inventario manuscrito sobre la colección de Leon Bonnat donde se registra como: "982. *Ecole espagnole XVIIe. Tête de moine en prière. Toile collée sur panneau de carton. 0,595. 0,42.*" Junto a esta entrada y en lápiz "serait de Herrera le Jeune / dit Heinemann"

⁶²⁵ Hasta el 2014 el museo se conocía únicamente como Musée Bonnat, con motivo de su ampliación y reforma debido a un nuevo legado procedente de la colección del también pintor Paul Cesar Helleu, el Museo ha pasado a denominarse Musée Bonnat - Helleu.

⁶²⁶ *Musée Bonnat, Catalogue sommaire*, París, Musées nationaux, 1930, nº 925, p. 150.

⁶²⁷ Harold Wethey, *op cit.*, 1955, p. 172 y 173. Algunos años después en la monografía que publicaría en español sobre este autor, Wethey la describiría como: "una de las obras más notables entre las obras auténticas de Cano". Wethey, *op cit.*, 1983, p. 89.

Destaca de este pequeño lienzo, el espléndido retrato naturalista en el que Cano hace una vez más alarde de su profundo conocimiento anatómico –esta vez del rostro y el cráneo–, la marcada concepción escultórica, que denota la doble formación del artista, y el intenso sentimiento emotivo que desprende este mártir jerónimo, que eleva la mirada en actitud piadosa⁶²⁸. Se da un cuidado estudio lumínico que recae con mayor intensidad en la parte alta del rostro. El cromatismo de las carnaciones es rico en matices, éstas toman forma mediante veladuras superpuestas, que pueden verse, por ejemplo, en la zona de la barba incipiente o en los marcados pómulos rosados.

En los últimos años, y según nos confirma Sophie Harent, la obra ha sido intervenida en el Museo Bonnat. Podemos afirmar que el estado de conservación de esta pintura es bueno⁶²⁹.

Bibliografía: Musée Bonnat, Catalogue sommaire (1925) p.17nº 982 ; Musée Bonnat, Catalogue sommaire (1930) p. 150, nº 925, Harold Wethey (1955) p.172-173; Gaya Nuño (1958) p. 124; Musée Bonnat, Catalogue sommaire (1970) nº 925; Harold Wethey (1983) p.89 y p.144,nº89; González Segarra (2005) p.39-47.

⁶²⁸ Esto ha llevado a historiadores como Wethey o González Segarra a pensar en la viable posibilidad de que este lienzo sea un fragmento de una composición mayor.

⁶²⁹ Aprovechar esta nota para agradecer la amable atención por parte de la conservadora jefa del Museo Bonnat-Helleu, Sophie Harent, quien nos ha proporcionado diversos datos e imágenes sobre la obra. Así mismo agradecer la concienzuda, pero hasta el momento infructuosa labor, de dar con la identidad del fraile retratado, realizada por el jesuita P. Torres de Palencia.

4.3 OBRAS ATRIBUIDAS A ALONSO CANO (SIN REBATIR AÚN POR EXPERTOS)

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

Niño Jesús

Atribuida por Gestoso y Pérez en 1911

Fechado: No (ca. 1630)

Óleo sobre tabla

58 x 39 cm

Restauraciones: Sí, 2002

Estudios científico-técnicos: No

Nº Inv: ---

Parroquia Nuestra Señora del O, Rota (Cádiz)



Se conserva en Rota, en la iglesia de Nuestra Señora de la O, esta pequeña puerta de sagrario que se atribuye desde antiguo a Alonso Cano. Situada hoy en el sagrario de la capilla de San Francisco, formó parte en origen de uno de los dos tabernáculos, ya perdidos, que éste hiciera para la cofradía de la Concepción o de la Encarnación⁶³⁰.

Se asocia esta obra con los pinceles Alonso Cano de acuerdo a los documentos existentes en los que se cita al Granadino como autor de dos tabernáculos, en uno de los cuales se insertaría en origen esta pequeña tabla⁶³¹. Al mismo tiempo, los rasgos estilísticos siguen la línea de otras composiciones tempranas de este autor, lo que hace que cobre fuerza esta atribución que desde 1911 se mantiene vigente⁶³². En años posteriores otros autores como Wethey, Bernalles Ballesteros o Palomeo Páramo han recogido esta autoría que actualmente se da por válida.

Realizada hacia 1630, delata una factura propia de las primeras obras de este autor. El estudio anatómico es correcto, el modelado algo blando y el predominio de la línea en los contornos visible, características todas que veremos repetidas poco después en el pequeño *Cristo a la columna* que realizará para el tabernáculo de la iglesia de Santa María la Blanca de la Campana, Sevilla. La influencia manierista está presente en el marcado contraposto del Niño, así como en la tonalidad rosácea de la túnica de éste, que sugiere ya un ligero movimiento que dará pie años más tarde, a los paños airoso que culminaran en el *Cristo Crucificado* de la Academia de San Fernando.

⁶³⁰ Esta documentada la actividad de Cano en este municipio gaditano en noviembre de 1630. Véase: Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002(a), p.142 doc.93. Pagos de las Cofradías de Rota a Miguel Cano por dos Tabernáculos.

⁶³¹ *Ibidem*.

⁶³² De esta fecha data la primera publicación en la que se registra la obra atribuida al Racionero. Véase: Gestoso y Pérez, "Apuntes históricos descriptivos de la iglesia y del castillo de la Villa de Rota", *Boletín de la comisión provincial de monumentos históricos de Cádiz*, nº 16, 1911, p.127.

En rasgos generales, el estado de conservación de esta tabla no es malo a pesar de que ha sido recortada por todo su perímetro y de forma más acusada por su parte superior, dejando el nimbo del Niño ligeramente seccionado. Se conoce una restauración que data de 2002, durante ésta, se eliminó una cerradura moderna que se había colocado horadando parte de la tabla⁶³³.

Bibliografía: Gestoso y Pérez (1911) p.127; Wethey (1955) p.150 y (1983) p. 115; Bernal Ballesteros (1996) p. 133-134; Valdivieso (2001)p.57; Palomeo Páramo (2002) p. 276-277; Ruiz de Lacanal (2004) p.233-236.

⁶³³ Ruiz de Lacanal , M^a Dolores, *El patrimonio histórico artístico de la Parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota (Cádiz), Vol I ; Las pinturas*, ed. Fundación Alcalde Zoilo Ruiz- Mateos, Cádiz, 2004, p. 233-236.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

San Juan Evangelista

Atribuida por Diego Angulo en 1969

Fechado: No (ca.1630- 1635)

Óleo sobre lienzo

82 x 45 cm

Restauraciones: Sí, 2003

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: 5416

Museo de San Carlos, Ciudad de México, México



Se desconoce la procedencia exacta de esta pintura que hoy se conserva en el Museo Nacional de Bellas Artes de Ciudad de México⁶³⁴. Los primeros datos que se tienen, sitúan la obra en Sevilla hasta principios del siglo XIX, momento en el que al parecer la pintura fue adquirida junto a la *Comunión de la Virgen* por el mexicano D. Francisco Fagoaga⁶³⁵. A mediados de este siglo este prestigioso diplomático se vio obligado a vender gran parte de su colección, de esta manera un importante número de pinturas entre ellas ésta, fueron a parar a la Academia de Bellas Artes de México⁶³⁶. En 1968 con la inauguración del Museo de Bellas Artes de San Carlos, las obras de la Academia se trasladaron a este nuevo emplazamiento. Desde entonces esta pintura se expone en allí⁶³⁷.

La obra, como ya apuntara Diego Angulo, tiene los rasgos propios de las obras incipientes de Alonso Cano. El estilo y la técnica, que recuerda claramente a sus primeras creaciones sevillanas, ratifican a su vez la autoría de la pintura⁶³⁸.

Destaca en la obra la monumentalidad de la figura de San Juan, representada en espacio abierto en el que se intuye una ciudad al fondo. El dibujo algo duro perfila los contornos que definen las formas, tanto del personaje como de resto de objetos. El cromatismo, con una base aún tenebrista, empieza a dejar ya entrever, los tonos luminosos y vivos que irán apareciendo en las primeras pinturas de Santa Paula, como en el *Santiago el Mayor* del Louvre. En cuanto

⁶³⁴ Pérez Sánchez señala la disposición y formato del lienzo hace pensar en que posiblemente proceda de las calles laterales de un retablo sevillano. Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura española en el museo de San Carlos*, México, Generalitat Valenciana, 2000, p.52.

⁶³⁵ Diego Angulo, *op.cit.*, 1935, p. 67-68. Citando a: Manuel Francisco Álvarez “*Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes*”, 1914, p.305.

⁶³⁶ La obra fue registrada en la ya mencionada publicación de Álvarez con el número 138. *San Juan Evangelista con el cáliz de la mano*, atribuido ya a Alonso Cano. Ingresa en la Academia en 1881.

⁶³⁷ Pérez Sánchez, Alfonso, *op.cit.*, 2000, p.52.

⁶³⁸ Al igual que ocurrió con *La comunión de la Virgen*, la obra estuvo durante años atribuida a la escuela italiana, posteriormente se planteó la autoría de Jerónimo Jacinto Espinosa, para finalmente atribuirle en 1969 a los pinceles de Alonso Cano.

al modelo físico del San Juan, recuerda en parte al que vemos en la *Comunión de la Virgen*, conservado también en la misma colección mexicana.

En cuanto a las fuentes, se ha hablado de la semejanza iconográfica y compositiva con un lienzo del mismo tema que pintara su maestro Francisco Pacheco en torno a 1605-1606⁶³⁹, más allá de estas analogías en cuestiones de forma, las diferencias técnicas entre estas dos obras son evidentes.

Desde el Museo Nacional de San Carlos se nos confirma que la pintura fue intervenida a finales del 2003, por lo que la pintura actualmente se encuentra en un excelente estado de conservación⁶⁴⁰.

Bibliografía: Álvarez, F (1914); Angulo Íñiguez (1935) p.67; Angulo Íñiguez, D. (1969) vol. I, p. 254; Wetthey (1983) p. 140 nº 80; Pérez Sánchez (2000)p.52-53; Fernández López(2001) p.118; Garduño Ana, (2008); Kraselsky Masmela, R. (2009) p.3-5.

⁶³⁹ Este dato lo recoge José Fernández López en su reseña sobre la obra de 2001. Fernández López en *Alonso Cano, Espiritualidad y modernidad artística*, Junta de Andalucía, 2001, p. 118.

⁶⁴⁰ Agradecer encarecidamente la atención recibida por parte de Yazmín Mondragón Mendoza, investigadora del Museo Nacional de San Carlos, quien nos ha proporcionado diversa información sobre las obras de Cano que allí se conservan.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

San Juan Evangelista y la comunión de la Virgen

Atribuida por Diego Angulo en 1969

Fechado: No (ca.1630-35)

Óleo sobre lienzo

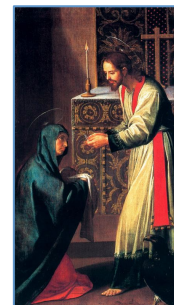
82 x 45,5 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: 5410

Museo de San Carlos, Ciudad de México, México



Siguiendo a Pérez Sánchez⁶⁴¹, no tenemos certeza sobre la procedencia de esta pintura, y por tanto descartamos la hipótesis planteada por Jeannine Baticle, que estimaba que la obra procedía del retablo dedicado a San Juan Evangelista de Santa Paula⁶⁴².

Las evidentes lagunas que presenta la teoría de que ésta fuera la pintura mencionada en el catálogo de ventas del mariscal Sault ⁶⁴³, y que por tanto fuera éste el lienzo procedente del convento jerónimo que hacía pareja con la *Visión de San Juan*, hoy en la Wallace Collection, resultan incompatibles con la documentada realidad, que localiza ya a principios del siglo XIX, esta pintura en la colección Fagoaga⁶⁴⁴, colección que a mediados de siglo fue vendida a la Academia de Bellas Artes mexicana y que posteriormente derivó en el actual Museo de San Carlos⁶⁴⁵.

Esta obra, que inicialmente estuvo catalogada como pintura de la escuela italiana del siglo XVIII, paso en 1935 a ser atribuida por Diego Angulo a Jerónimo Jacinto Espinosa⁶⁴⁶. Fernando Leal en 1958, siguiendo a este último, se decantó a su vez por el pintor alicantino. Algunos años después en 1969, Diego Angulo rectifica su postura y atribuye la obra a la

⁶⁴¹ Pérez Sánchez, Alfonso, *Pintura española en el museo de San Carlos*, México, Generalitat Valenciana, 2000, p.52. En esta breve reseña sobre la obra, la estima compañera del *San Juan Evangelista*, procedentes ambas de un mismo retablo, posiblemente sevillano.

⁶⁴² Jeannine Baticle, *op.cit.*, 1979, p.123-134.

⁶⁴³ *Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie...* 1852, nº 42, adquirida por 7.000Fr.

⁶⁴⁴ Fraguada a principios del XIX. Francisco A. Fagoaga (1788-1851) fue asesorado durante sus viajes a España, con motivo de la formación de su colección, por José de Madrazo. Ana garduño, "El coleccionismo decimonónico y el Museo de San Carlos" en *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, número 93, 2008, p.207.

⁶⁴⁵ Angulo, Diego, *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, Sevilla, 1935 p. 67-68. Este autor se remite a su vez a otra publicación que hemos podido consultar gracias a la inestimable colaboración de M^a de los Ángeles Juárez Jiménez, Coordinadora del Instituto de Investigaciones estéticas- UNAM, México D.F., donde se recoge esta pintura con el nº 369 procedente de la colección Fagoaga atribuida a la escuela italiana. Manuel Francisco Álvarez, *Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes*, 1914.

⁶⁴⁶ Diego Angulo, *op.cit.*, 1935, p. 68.

mano de Alonso Cano, especificando al mismo tiempo su posible procedencia sevillana⁶⁴⁷. Jeanine Baticle en su reveladora publicación de 1979, la incluye ya sin lugar a dudas dentro del catálogo razonado del artista granadino, opinión que a partir de entonces compartirán el resto de estudiosos del autor.

En cuanto al periodo de ejecución, parece clara su datación dentro del periodo sevillano, la técnica incipiente y ligeramente tenebrista, la sitúa como ya apuntara Pérez Sánchez en años algo anteriores al retablo de Santa Paula.

Esta pintura aún incipiente presenta una paleta claramente menos luminosa que los lienzos que se conocen de Santa Paula y está aún lejos de los tonos venecianos que veremos años después en el periodo Madrileño. El dibujo es correcto, el modelado pierde la rotundidad escultórica de otras pinturas de este mismo periodo, como la *Via Dolorosa* del Worcester Museum, en esta ocasión las formas aparecen algo más suavizadas, el rostro de la Virgen evoca al que viéramos en las pinturas de Santa Teresa recientemente incorporadas al Museo del Prado, y el rostro de San Juan aunque aparentemente menos matizado, está en la línea del que veremos en el lienzo de *Cristo y la Samaritana* conservado en la Academia de San Fernando.

El estado de conservación de la obra es bueno, no se conocen intervenciones recientes sobre la misma ⁶⁴⁸.

Bibliografía: Álvarez, F (1914); Angulo Íñiguez (1935)p.67 y (1969)p. 254; Jeannine Baticle (1979), pp. 123-134; Wethey (1983) p. 140 n^o 80; *Guía oficial...* (1988)p.79; Pérez Sánchez (2000)p.54-55; Fernández López(2001) p.118-119 Odile Delenda (2002), pp. 31-33; Redel Gamiz (2006) p.117-118; Garduño Ana, (2008); Kraselsky Masmela, R. (2009) p.3-5.

⁶⁴⁷ Diego Angulo, "Miscelánea canesca", en *III Centenario de Alonso Cano* en Granada, vol.I, 1969. p. 254.

⁶⁴⁸ Gracias un vez más a Yasmín Mondragón, investigadora del Museo Nacional de San Carlos, México, por su amable y desinteresada colaboración. Al mismo tiempo agradecer de nuevo en esta misma nota, la inestimable ayuda ofrecida por parte de M^a de los Ángeles Juárez Jiménez, coordinadora del Instituto de Investigaciones estéticas- UNAM, México D.F.

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

Cristo Crucificado

Atribuida por Pérez Sánchez en 1984

Fechado: No, (ca.1636-1638)

Óleo sobre lienzo

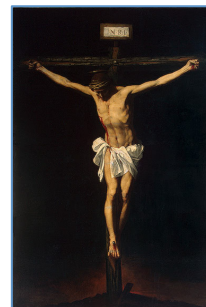
265 x 173 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv; 5572

Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo, Rusia



Esta obra ha sufrido diferentes cambios de atribución desde que se conoce. Hoy en día en el Museo de Estatal de San Petersburgo, se expone como obra de Alonso Cano.

Durante el siglo XIX, la obra ya se consideraba de Alonso Cano según comenta Pérez Sánchez⁶⁴⁹. Se desconoce en qué momento el gran duque ruso Konstantín Konstantinovich, adquiere esta pintura para su colección, si bien se sabe que la obra fue adquirida como obra de Diego Velázquez. Konstantín en 1908 presta la pintura para una exposición en la que la que ésta es exhibida como obra atribuida a Alonso Cano⁶⁵⁰. En un artículo sobre la muestra, que escribiría el historiador Liphart, éste asigna la pintura a los pinceles de Zurbarán, atribución que años después ratifica el español Elías Tormo⁶⁵¹. En 1919 la obra es cedida por el Palacio de Mármol al Museo estatal del Hermitage, institución donde hoy la encontramos⁶⁵². Pérez Sánchez en 1984, tras una visita al Hermitage devuelve a Alonso Cano la autoría del Crucificado, autoría que ratifica un año después con la publicación de un artículo en la revista francesa: *Revue de l'Art*⁶⁵³.

Se desconoce con seguridad la fecha de realización de la pintura, algunas fuentes la sitúan en el periodo sevillano⁶⁵⁴, mientras que otras defienden la tesis de que ésta fuera realizada durante su estancia madrileña⁶⁵⁵. El marcado modelado de influencia escultórica que aún

⁶⁴⁹ Pérez Sánchez, *op. cit.*, 1999, p.221

⁶⁵⁰ Liudmila Vovma Kagané, *La pintura española del Museo Ermitage, siglos XV al XIX*, Sevilla, 2005, p.395.

⁶⁵¹ En 1911, Elías Tormo realiza un viaje San Petersburgo para estudiar la colección de arte español del Hermitage. Este autor consideró la factura y los contrastes entre luces y sombras como propio del extremeño desestimando así la atribución anterior. Kagané, *op.cit.*, (2001)p.237.

⁶⁵² En el inventario de 1919, la obra aparece recogida como obra de Zurbarán, pero también se recoge la atribución a Cano. En; L.L Kagané, *op.cit.*, 2005, p. 395.

⁶⁵³ Gérard Powell, Véronique et Pérez Sanchez, Alfonso, *Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or*, en *Revue de l'Art*, 1985, nº70, p.59 (pp.53-64)

⁶⁵⁴ Pérez Sánchez, *op.cit.*, 1999, p.221. Data la obra en el periodo sevillano. L.L Kagané basándose en éste, establece el periodo de realización de esta pintura en torno a 1636-1638.

⁶⁵⁵ Sánchez Mesa, *op.cit.*, 2002, p.115. La fecha en torno a 1643-1650, Delenda Odile, *op.cit.*, 2002, p.121. En torno a 1640, fecha con la que aparece a día de hoy datado en el Museo del Hermitage.

parece algo alejado de los crucificados más pictóricos que Cano realiza en épocas posteriores, como el de la Academia de San Fernando o el del Museo del Prado, decantan la balanza a favor de la propuesta que ya haría Pérez Sánchez situando la pintura en los últimos años de la estancia de Cano en Sevilla. Por otro lado, como este mismo autor ya apuntara⁶⁵⁶, el lienzo guarda una estrecha relación con la talla que Felipe de Ribas realiza en 1638, sobre modelo de Alonso Cano, para la iglesia de Lebrija en Sevilla. Esta visible relación⁶⁵⁷ refuerza la hipótesis que sostiene de que la pintura fuera realizada entre 1636 y 1638. Si tomamos por certera esta datación, estamos ante el primer crucificado de otros tantos que realiza Cano a lo largo de su trayectoria como pintor.

La figura se caracteriza por la corrección de sus esbeltas proporciones, ésta se inserta sobre un fondo oscuro en el que se abre, como veremos en composiciones del mismo tema posteriores, una línea del horizonte baja con tonos crepusculares⁶⁵⁸. El Cristo Crucificado presenta una actitud serena y elegante, como viene viéndose en otras representaciones de Cano.

Se desconoce en qué momento la obra ha sido restaurada y cuál es su estado de conservación, pero al igual que en otras obras, se estima que su conservación actual es buena, a tenor del aspecto que presentaba la obra en 2001/ 2002 cuando fue expuesta con motivo de la exposición monográfica celebrada en Granada y Madrid.

Bibliografía: Alfonso E. Pérez Sánchez (1985) p.53-64, Serrera (1986)p.345; Pérez Sánchez(1999)p.221; Kagané (2001), 236-237; Sánchez Mesa(2001), p.115-116; Odile, D. (2002), p.121; L.L Kagané (2005)p. 395,396, 429; *Pintura española, del Greco a Picasso...* (2006), pp.382-383.

⁶⁵⁶ Pérez Sánchez, *op.cit.*, 1999,p.221.

⁶⁵⁷ Véase la misma disposición de los brazos, manos y pies, la cabeza baja y ladeada hacia la derecha, la ligera torsión del tronco también hacia la derecha.

⁶⁵⁸ Véase el *Crucificado* de la Academia, el *Crucificado* del Museo del Prado, el del Museo de Bellas Artes de Granada, o el de la colección Curto en la comparativa de imágenes de la página 345.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

Caballero de Calatrava

Atribuida en la colección Standish, 1842

Fechado: No, (ca. 1640)

Óleo sobre lienzo

187 x 102 cm

Restauraciones: Sí, 1960

Estudios científico-técnicos: No

Nº Inv: 1420387

Penrhyn Castle, Bangor, Gales, Reino Unido



Tanto la identidad de este caballero como la procedencia original de la pintura sigue siendo hoy una incógnita. Hasta donde se conoce, la obra perteneció al coleccionista británico Frank Hall Standish quien en los años próximos a su muerte decidió legar gran parte de su colección al rey Luis Felipe de Orleans⁶⁵⁹. En esta colección por tanto, estuvo la pintura hasta 1853, año en el que tras el fallecimiento del monarca se dispersaron sus bienes a través de las sucesivas ventas que se llevaron a cabo⁶⁶⁰. Esta pintura en concreto, fue adquirida por el que fuera en esos años Barón de Penrhyn, Lord Edward Gordon Douglas-Pennant, quien la depositó en la fortaleza familiar Penrhyn Castle que éste tenía en Gales. En esta ubicación se mantiene la obra desde entonces pese haber ido cambiando de propietario según las diferentes herencias que se han ido sucediendo con los años. La última propietaria fue Lady Janet Marcia Pelham, quién heredó los bienes de su tío el IV Barón de Penrhyn en 1949. Dos años después, en 1951, el Castillo y todos los bienes que contenía éste pasaron a titularidad pública. En 2001 el Castillo empezó a ser gestionado por la National Trust Británica, fundación que desde entonces regenta y conserva el patrimonio de éste⁶⁶¹.

La atribución a Cano de este lienzo data de antiguo, desde su primera mención en el catálogo de pinturas de Standish se cita como obra de Alonso Cano, autoría que se ha mantenido hasta nuestros días⁶⁶². En cuanto a su periodo de ejecución, Wethey sugirió los primeros años del Granadino en la Corte, en torno a 1638-1640, en base a la relación existente entre este retrato y los modelos velazqueños de los años veinte.

⁶⁵⁹ *Catalogue des tableaux de la Collection Standish...* 1842, nº 94. *Portrait d'homme en Pied* 189 x 105 cm.

⁶⁶⁰ Venta de pinturas procedentes de la colección de Luis Felipe de Orleans, en Londres. (28-30 de mayo de 1852). ALONSO CANO nº151. *Portrait of a nab -who* (sic) [adquirido por Hickman. 63 £.] Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002 (a), p. 611, doc. 606.

⁶⁶¹ <http://www.nationaltrustimages.org.uk/image/722061> [Consultado 7 de abril de 14]

⁶⁶² Wethey dio por válida esta atribución en la primera publicación moderna que recoge esta pintura: Wethey H., "Velázquez and Alonso Cano" en *Varia Velazqueña*, tomo I, Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1960, p.454. Posteriormente en la monografía española que dedicó al Racionero en 1983 se incluye de nuevo dentro de las obras de segura atribución al autor. Véase, *op.cit.*, p. 144, nº87.

El retratado se ha identificado como un caballero de la orden Calatrava, de acuerdo a la cruz rojiza que se ha reconocido en el medallón, que lleva éste. Destaca de la composición el naturalismo del rostro, su fuerza expresiva y la intensidad de la mirada, que parece indagar en la psicología del personaje como ya hiciera Velázquez en sus retratos. La influencia de los primeros retratos de este autor, se traduce también en los diferentes elementos que aparecen en escena, en la inserción de una mesa en segundo plano, en el cortinaje rojizo que hace de telón de fondo o incluso en la colocación de los pies del personaje que forman un marcado ángulo recto⁶⁶³. Lamentablemente, no se puede decir mucho más de una obra que sólo conocemos a través de una mala reproducción fotográfica.

Sobre su estado de conservación, no se tienen más datos que los referentes a una restauración en 1960. En esta intervención se llevó a cabo una limpieza de la película pictórica que sacó a la luz la buena calidad pictórica del lienzo⁶⁶⁴.

Bibliografía: Catalogue Standish... 1842, nº 94 ; Velázquez y lo velazqueño (1960)p. p,105 nº 119; Wethey (1960)p.454 y (1983)p. 144, nº87;Royal Academy Londo Exhibition (1882)p.35, nº161; Corpus Alonso Cano (2001)p. 611, doc. 606.

Recursos electrónicos :

<http://www.nationaltrustimages.org.uk/image/722061> [Consultado 7 de abril de 14]

⁶⁶³ Para ver estas características en las obras de Velázquez, véase: *Retrato de Felipe IV., ca.1623*, Museo del Prado (P01182), *El Infante Don Carlos, ca. 1626-1627*, Museo del Prado (P01188) o *Retrato del Conde-Duque de Olivares, ca. 1624*, Museo de Arte de Sao Paulo, Brasil.

⁶⁶⁴ Nos remitimos de nuevo a la página web que alberga algunos datos sobre la pintura: <http://www.nationaltrustimages.org.uk/image/722061> [Consultado 7 de abril de 14]

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652, ESTANCIA VALENCIANA

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

Predicación de San Vicente Ferrer

Atribuida por M^a Elena Gomez Moreno en 1954

Fecha: No. [ca.1644-1645]

Óleo sobre lienzo

214 x 164 cm

Restauraciones: Sí, 1988

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: ---

Colección Banco Santander

Ciudad financiera, Boadilla del Monte, Madrid



Tanto Palomino como Ceán citan respectivamente *una Predicación de San Vicente Ferrer* de la mano de Alonso Cano, en el Convento valenciano de San Francisco, que los historiadores vienen relacionando con esta pintura conservada hoy en Madrid en la Fundación Banco Santander⁶⁶⁵.

Si damos por válida la hipótesis que relaciona esta obra con la existente en el Convento de San Francisco, cabe pensar, aunque no deja de ser una mera conjetura, que ésta fuera adquirida por Antonio Ros de Olano, I Marqués de Guad-el-Jelú, entre 1835-1886⁶⁶⁶, después la obra fue heredada por los diferentes sucesores hasta que en 1972, el V Marqués de Guad-el-Jelú, Pedro Sangro Gsell vende la obra al desaparecido Banco Urquijo⁶⁶⁷. Tras diferentes compras y fusiones entre entidades financieras, la obra se conserva hoy en la colección de la Fundación Santander⁶⁶⁸.

La autoría de esta pintura se ha discutido en diferentes ocasiones, la obra que se localiza con seguridad por primera vez en la colección del Marqués de Guad-el-Jelú, estuvo durante años atribuida a los pinceles de Zurbarán, posteriormente en torno a 1954 surge la discrepancia

⁶⁶⁵ M^a Elena Gómez Moreno (1954) p. 56 o H. Wetthey (1954)p.31-32, entre otros. Esta atribución no deja de ser una mera hipótesis sin base alguna. Se conserva en el Museo de Bellas Artes de Valencia, otra versión de este tema, que bien podría ser también la mencionada por los dos viajeros.

⁶⁶⁶ La primera fecha corresponde con el año de la excomunión del monasterio franciscano, mientras que la segunda, atañe al del fallecimiento del mencionado Marqués. Entre este intervalo de años cabe pensar, que fuera adquirida la pintura, ya que las fuentes coinciden en señalar a Antonio Ros de Olano como primer comprador de la obra. M^a Elena Gómez Moreno (1954) recoge que la tradición familiar sostiene la procedencia valenciana de la obra.

⁶⁶⁷ Sale a la venta en la madrileña casa de subastas Fernando Durán.

⁶⁶⁸ La colección del Banco Urquijo es comprada en 1988 por el Banco Hispano Americano, quien se uniría en 1991 al Banco Central para formar el Banco Central Hispano. En 1999 tuvo lugar una nueva fusión financiera entre el Banco Central Hispano y el Banco Santander que dio lugar al Banco Santander Central Hispano, entidad en la que se da lugar la Fundación Santander actual poseedor de la colección que lleva el mismo nombre. Agradecer a propósito de esta nota, a la conservadora de la Fundación Banco Santander, Charo López, los datos proporcionados que aquí se citan.

entre M^a Elena Gómez Moreno, quien atribuye la pintura a Cano basándose en un dibujo firmado por el Granadino existente en la BNE, que representa al personaje femenino que aparece sentado en primer plano, y el hispanista americano Harold Wethey, quien defiende que la pintura debía ser atribuida a Bocanegra⁶⁶⁹. Algunos años después en la monografía definitiva en castellano que Wethey dedica a este autor, rectifica devolviendo la obra al catálogo del Racionero, no sin antes señalar las diferentes deficiencias estéticas existentes en la obra⁶⁷⁰.

En cuestiones de datación reina la unanimidad entre las fuentes que coinciden al catalogar la obra en el breve periodo de Cano en Valencia. La procedencia valenciana de la pintura, reafirma esta tesis.

Entre las características estilísticas y técnicas más relevantes que se aprecian en esta pintura se ha señalado la bella factura de la mujer con niño del primer término. Por otro lado cabe destacar también la figura del santo, que recuerda a otra que veremos algunos años después en el retablo del Niño Jesús de la catedral de Getafe⁶⁷¹. Mencionar por último el paisaje natural en el que se enmarca la escena, donde predominan las gradaciones tonales suavizadas que vemos en otras obras del periodo madrileño de Cano.

Se ha comentado la influencia de dos obras de Rubens conservadas en Viena, la *Predicación de San Ignacio (1616)* y la *Predicación de San Xavier (1617-1618)*, que Cano pudo conocer a través de estampas que se popularizaron en estos años. De estas obras respectivamente, Cano pudo tomar como modelo la figura de la mujer con niño que vemos en la parte inferior derecha o la pose del jesuita que preside la segunda composición. El angelote que porta la cartela, por su parte, según han señalado Navarrete Prieto o Pérez Sánchez, tiene su base en un grabado de Jean Muller sobre composición de Spranger⁶⁷².

No se conoce ningún dibujo preparatorio completo de esta obra, no obstante, tal y como ya reseñara M^a Elena Gómez Moreno, existe un estudio de una figura femenina en la B.N.E., firmada por Cano que repite el esquema de la mujer que vemos en el primer término de la composición⁶⁷³. Por otro lado, se observan semejanzas entre los ángeles niños del dibujo,

⁶⁶⁹ M^a Elena Gómez Moreno, *op.cit.*, 1954, p.56 y H. Wethey, *op.cit.*, 1954, p.31.

⁶⁷⁰ Wethey, *op.cit.*, 1983, p.141.

⁶⁷¹ De esta semejanza ya se percata Díaz Padrón en la reseña que escribe para el catálogo de la colección Santander en 2005.

⁶⁷² Benito Navarrete, *op.cit.*, 1998, p.144 y Pérez Sánchez, *op.cit.*, 1999, p.224-226.

⁶⁷³ N^o inv. B.236. Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, p.426.

también atribuido a Cano; *El triunfo de Apolo*, y el angelote que aparece en la parte superior izquierda portando la cartela⁶⁷⁴. No dejar de mencionar en este momento un dibujo del mismo autor que representa a Santo Domingo Predicando a los albigenses, fechado hacia 1665, y conservado en el Metropolitan Museum de Nueva York, con el que existen a nivel compositivo grandes semejanzas, pero que en ningún caso pudo servir de dibujo preparatorio al Granadino, ya que fue realizado a posteriori⁶⁷⁵.

El estado de conservación actual de la obra, puede considerarse bueno si tenemos en cuenta los distintos daños sufridos por la pieza durante años que ya han sido reparados⁶⁷⁶. Otros deterioros como la mutilación del lienzo, visible en todas sus dimensiones, pero especialmente notable en su parte superior, donde al parecer y siguiendo a Harold Wetthey pudo haber sido recortado hasta 50 cm, han modificado de forma permanente, la obra original.

Hasta donde se conoce, la obra ha sido intervenida en diferentes ocasiones, la última de ellas en 1988, fue realizada por el restaurador Javier Carrillo. Durante esta restauración la obra se trató de forma íntegra ya que presentaba un gran deterioro, se consolidaron los injertos originales y los distintos estratos pictóricos, también se eliminaron repintes y barnices oxidados, que enmascaraban la pintura original⁶⁷⁷.

Bibliografía: Palomino (1742)p.121; Ceán Bermúdez (1800) ed. 2001, p.221. Sánchez Cantón, vol. IV (1930)p.302; M^a Elena Gómez Moreno (1954) p.56 n^o 25, H. Wetthey, 1954, p.31; (1955)p, 182; (1983)p.142; Ángulo Iñiguez (1969)vol. I, p.253; Benito Navarrete (1998) p.144; Camón Aznar (1999)v. XV, p.517; Pérez Sánchez (1999)p.224-226; *Colección Banco Urquijo* (1982) p. 68-69; Calvo Castellón (2002)p. Díaz Padrón (2005)p .72-73; Calvo Castellón (2009)p.141; *Selecta del Greco a Picasso* (2010)p.42; Véliz (2011),p.426.

⁶⁷⁴ Este dibujo a pluma y tinta se conserva también en la B.N.E. con el N^o de inv. B.234.

⁶⁷⁵ El dibujo hubo de realizarse en fechas muy posteriores al lienzo Valenciano, dado que éste suponía un boceto preparatorio para un ciclo que Cano había de representar para el Convento de Santa Cruz la Real de Granada, pero que nunca llegó a realizar. Según Palomino, este ciclo finalmente fue realizado por un tal Juan Antonio del Castillo. Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, p.327-331 y p.338.

⁶⁷⁶ M^a Elena Gómez Moreno en 1954, señala que tanto el ángel de la parte superior como el niño que aparece en el ángulo inferior derecho fueron recortados, posiblemente durante los años de la ocupación napoleónica, pero posteriormente reintegrados. Por otro lado, ya en estos años, se observaba un repinte sobre el escote de la mujer situada en el ángulo inferior izquierdo, realizado seguramente siguiendo las pautas del decoro.

⁶⁷⁷ Agradecer de nuevo a Charo López, de la Fundación Santander que nos haya facilitado amablemente los datos relativos a las restauraciones y al estado de conservación de la pieza.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652, Valencia.

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

Predicación de San Vicente Ferrer

Atribuida por el Museo de Bellas Artes de Valencia en 1987

Fechado: No (ca.1644-1645)

Óleo sobre lienzo

270 x 160 cm

Restauraciones: Sí, 1988

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: 2296

Museo de Bellas Artes San Pío V, Valencia



Se desconoce la procedencia original de la obra, si bien, como se ha indicado a propósito de su réplica conservada en Madrid, Palomino y Ceán recogieron en sus escritos la existencia de una *Predicación de San Vicente Ferrer* atribuida a Cano, en una capilla del monasterio de San Francisco en Valencia, que a día de hoy no ha sido identificada y por la que las dos versiones rivalizan⁶⁷⁸. Los primeros datos reales que se tienen de esta obra, la sitúan en la colección del pinturas del V Barón de Santa Bárbara D. Fernando M^a Rodríguez de la Encina, quien la vende en 1987 a la Generalitat Valenciana. Esta institución la deposita en el Museo de Bellas Artes de San Pío V, donde actualmente se expone.

La obra atribuida a Alonso Cano por el Museo, se data al igual que su compañera, en el periodo valenciano del Racionero que comprende los años 1644 y 1645.

La pintura está en clara relación con la obra del mismo título que se conserva en la colección Santander de Madrid. Este lienzo de mayor tamaño que su réplica, repite la escena y la disposición de los personajes. La mayor diferencia a nivel compositivo radica en la figura del angelote que porta la cartela, esta vez, situado sobre San Vicente Ferrer y no a la misma altura como veíamos en su homóloga. La obra muestra visibles indicios de haber sido recortada, posiblemente, por todo su perímetro. Mediante la comparación de ambas pinturas se puede tratar de recomponer algunas de las partes perdidas tanto en uno como en otro lienzo. En relación con los aspectos que difieren entre una y otra, no dejar de señalar, como ya lo hicieran otros, la desigualdad y en ocasiones la mediocridad, que se observa a nivel técnico en algunos elementos de la pintura, el rostro del santo titular, es un claro ejemplo de esto.

⁶⁷⁸ Las fuentes bibliográficas parecen inclinarse más ante la posibilidad de que la otra versión, conservada en la Fundación Santander, sea la mencionada por los dos autores. Esto no deja de ser una mera hipótesis, ya que la falta de datos concluyentes es evidente. Véase p. 257.

En rasgos generales, y a pesar de las distintas mutilaciones que se conocen, en estado de conservación de la pintura es bueno. Entre las últimas restauraciones que se conocen, se registra en el Museo de Bellas Artes de Valencia, una intervención fechada en 1988 de la que no constan informes ni referencias⁶⁷⁹.

Con motivo del aniversario de nacimiento de San Vicente Ferrer, el Museo Valenciano ha reunido este año, por primera vez en sus salas, las dos versiones pintadas por Cano⁶⁸⁰. Esta muestra ha supuesto una oportunidad única para ver directamente estas dos pinturas en un mismo espacio⁶⁸¹.

Bibliografía: Palomino (1742)p.121; Ceán Bermúdez (1800) ed. 2001, p.221; Garín y Montoliu (1969)vol.I,p.71; Wethey (1983)p.142; Calvo Castellón (2002)p. Díaz Padrón (2005)p .72-73; Calvo Castellón (2009)p.141; *Selecta del Greco a Picasso* (2010)p.42; Véliz (2011),p.426.

⁶⁷⁹ Agradecer desde aquí, al conservador del Museo de Bellas Artes de Valencia, Julián Almirante los datos facilitados y la amable atención recibida.

⁶⁸⁰ Dentro del programa “La obra invitada”, estas dos pinturas se han expuesto juntas entre los meses de enero y mayo de 2014.

⁶⁸¹ A raíz de este acto, tanto el Museo de Bellas Artes de Valencia como la Fundación Banco Santander, han acordado realizar próximamente, estudios técnicos sobre sus respectivas piezas, que sin duda arrojarán innovadores datos sobre la estructura interna de estas dos pinturas.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

San Juan Evangelista en la isla de Patmos

Atribuida por el Museo del Prado desde 1819

Fecha: No. (ca. 1645)

Óleo sobre lienzo

129 x 96 cm

Restauraciones: No

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: MBBA Málaga: BADE00034

Museo del Prado: P00624

Depósito del Museo del Prado, Madrid

Museo de Bellas Artes de Málaga



Procedente de la colección real de Felipe V, esta pintura réplica de la existente en el Museo de Bellas Artes de Budapest, se conserva en calidad de depósito en el Museo de Bellas Artes de Málaga⁶⁸².

La obra se inventaría por primera vez en el catálogo de cuadros de la colección real de 1747. Años después, en 1772, se registra en el inventario de pinturas de Carlos III atribuido a Ribera. La pintura permanecerá en la colección real, atribuida a este autor durante los reinados de Carlos IV y Fernando VIII, hasta la creación del Real Museo de pinturas en 1819, donde se registra por primera vez en el catálogo que se hace sobre los bienes depositados en éste y ahora sí como obra de Alonso Cano⁶⁸³. Este lienzo permanecerá en este museo, que más tarde pasa a denominarse Museo del Prado, hasta que en 1933 se traslada en calidad de depósito al Museo de Bellas Artes de Málaga, donde se expone regularmente.

La autoría de la obra no está confirmada. Desde el Museo del Prado, se atribuye a Alonso Cano. La calidad de la pintura es un tanto irregular y algunos historiadores han calificado la técnica de pobre⁶⁸⁴. Se trata de una réplica de la obra del mismo nombre conservada en el Museo de Bellas Artes de Budapest, Hungría. Se data al igual que la mencionada, en el periodo madrileño de Cano tras su vuelta de su estancia en Valencia, aunque Martínez Chumillas, apuntara a los primeros años de formación⁶⁸⁵.

⁶⁸² Actualmente y desde el 2008 la obra se expone de forma temporal en el Museo de Bellas Artes Granada. El motivo de este traslado, son los trabajos de remodelación que se están llevando a cabo en la sede malagueña.

⁶⁸³ *Catálogo de los cuadros... Real Museo del Prado*, 1819, p.8, nº 106.

⁶⁸⁴ Wethey, *op.cit.*, 1983, p.140.

⁶⁸⁵ Martínez Chumillas en su monografía sobre el Racionero de 1948, atribuye la obra al periodo de formación de Cano, basándose en las carencias técnicas que presenta la obra.

Se diferencia especialmente con respecto a la versión de Budapest a nivel cromático. Esta pintura presenta una tonalidad mucho más apagada donde los tonos tierras predominan en la composición. El modelado de los paños resulta algo blando en comparación con la otra obra. Por lo demás, la semejanza compositiva y técnica a primera vista parece plena, incluso el modelado de manos y pies parece idéntico.

Como se mencionará a propósito de su replica en el Museo Húngaro, la composición tiene como fuente un grabado de Ribera, *San Jerónimo con el ángel trompetero*, del que repite esquemas y ambientación de la obra⁶⁸⁶.

El estado de conservación es bueno, desde el Museo Malagueño así nos lo indican. No se conocen intervenciones recientes sobre la obra⁶⁸⁷.

Bibliografía: *Inventario Felipe V* (1747) nº 325; *Inventario de Carlos III* (1772) nº 325; *Catálogo de los cuadros...Real Museo del Prado* (1819) p.8. nº106; *Catálogo de los cuadros...Real Museo del Prado* (1821) p.8, nº99; *Real Museo de Pintura* (1858)p. 40, nº 88. Madrazo, Pedro (1872) p. 361, nº 667; *Catálogo general del Museo Provincial... Málaga* (1933) p.78. Martínez Chumillas (1948)p.78; Jeannine Baticle(1979)p.130; Wethey (1983) p.140; *Obras maestras del Museo de Málaga* (1998) p.22; Navarrete Prieto (1999)p.294 y (2002)p.56; Orihuela. M y Cenalmor. E. (2003) nº 39, p. 120.

⁶⁸⁶ Navarrete Prieto, *op.cit.*, 1999, p. 294. Véase también *San Juan Evangelista en Patmos*, Museo de Budapest p. 264.

⁶⁸⁷ José Ángel Palomares Samper, Asesor técnico de conservación e investigación del Museo de Bellas Artes de Málaga, nos ha confirmado que no constan intervenciones en la obra desde su ingreso en el Museo malagueño en 1933.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO Identificada en la colección Esterházy, 1820.

San Juan Evangelista en Patmos

Atribuida por Harold Wethey en 1983

Fechada: No. (ca. 1646-1650)

Óleo sobre lienzo

218 x153 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv: 772

Museo de Bellas Artes, Budapest (Hungría)



Hasta la fecha se desconoce la procedencia original de la pintura. Se localiza por primera vez en la colección que el diplomático danés Edmund Bourke reúne durante los años de la invasión napoleónica. Esta obra junto con el resto de la colección española es años después en 1819 adquirida por el príncipe Húngaro Pál Esterházy para la colección de su padre Miklós II⁶⁸⁸. La pintura permanece en esta familia hasta finales de 1870, fecha en la que el Estado húngaro compra la colección para formar la Galería Nacional, más tarde museo de Bellas Artes⁶⁸⁹. Hoy en día la pintura se conserva en este museo inventariada con el Nº 772.

La obra se fecha en el periodo madrileño de Cano, en torno a 1646- 1650⁶⁹⁰. La autoría de esta pintura ha sido en ocasiones discutida, Wethey en 1955 la recoge como obra de un seguidor aunque 28 años después, rectifica y la incluye en su catálogo razonado como obra autenticada de Alonso Cano. En Budapest, la obra se recoge a día de hoy como obra atribuida al Granadino⁶⁹¹. Eva Nyerges, en 2008, propuso una colaboración por parte de Juan del Castillo⁶⁹². Sea cierta o no esta hipótesis, la mano de Cano esta visible en la composición. La volumetría y el carácter escultórico de los paños de la túnica rosada son rasgos propios de algunas de las pinturas de Cano de estos años⁶⁹³. Por otro lado la calidad que presentan los

⁶⁸⁸ La obra se registra en el inventario de cuadros de la colección Esterházy de 1820, como obra de; C. Alonzo con el número 996. Esta pintura, junto al *Noli me tangere* también de Cano, forman parte del primer lote de 21 cuadros que la familia Esterházy adquiere para su pinacoteca. En: *Obras maestras del arte español Museo de Bellas Artes de Budapest*, 1997, p. 26-27.

⁶⁸⁹ Esta pintura se registra en diferentes inventarios que se hacen sobre la pinacoteca de los Esterházy, entre ellos en el de 1867. Lavice, André-Absinthe *op.cit.*, 1867, p.453. CANO (Alonso) « 4^o Saint Jean Baptiste dans l'île de Pathmos (grande demi-figure). Il tient une palme et pose un livre sur une Pierre, en se retournant pour regarder dans le ciel l'hydre & sept têtes. Assez beau ... ».

⁶⁹⁰Wethey, *op.cit.*, 1983, p. 140, nº79.

⁶⁹¹ Véase página web del Museo: http://www.szepmuveszeti.hu/adatlap_eng/saint_john_the_evangelist_on_9186 [consultado el 10 de febrero de 2014]

⁶⁹² Éva Nyerges, *op.cit.*, 2008,p.118.

⁶⁹³ En la túnica rosada de San Juan, se intuye la intención de ampliar esta zona volumétricamente en la altura de las caderas, recurso que Cano empieza a utilizar en algunas composiciones de estos años, como puede verse en *Santa Isabel y San Juanito* del retablo de Getafe, o *San José con el Niño* de la colección Masaveu.

escorzos de las manos y los pies del santo, recuerdan a otros que Cano representase en obras de sus primeros años sevillanos, como en los pequeños lienzos del Louvre donde aparecen *San Juan Evangelista* o *Santiago el Mayor*. En cuanto a color, la influencia de la pintura italiana se hace especialmente notable en el uso de tonalidades luminosas y vivas que inundan la composición.

Esta composición tiene como referente, tal y como apuntara August Mayer, un aguafuerte de Ribera que representa a San Jerónimo con el ángel trompetero, de este modelo Cano toma la posición del santo y la localización de la escena. Se ha señalado, por otro lado, la influencia de otros autores como Durero, Jan Sadeler o Velázquez, no obstante el grabado de Ribera, supuso sin lugar a dudas la principal fuente para el Granadino. Se conoce en el Museo de Bellas Artes de Málaga una réplica, reducida y de inferior calidad sobre esta obra que se viene atribuyendo a Cano⁶⁹⁴.

Deducimos que el estado de conservación de la pintura es bueno, no obstante según la conservadora del Museo de Bellas Artes de Budapest, Eva Nyerges, la obra parece haber sido recortada ligeramente. Más allá de este posible cambio de dimensiones, no se conocen daños⁶⁹⁵.

Bibliografía: Lavice, André-Absinthe (1867)p.453; Mayer, A.L, tomo I (1908) p.520; Wethey (1955) p.182; Gaya Nuño (1958)p.124, nº482; Garas, Klára, y otros. (1966) p.211; Jeannine Baticle (1979)p. 130; Wethey, (1983) p. 140, nº79; Garas, Klára (1985) p.127; *Museum of fine arts Budapest...* (1991) p.151; *Obras maestras del arte español ... Budapest* (1997) p. 26-27; Navarrete Prieto (1998) p.294; Pereza Sánchez (1999) p.106; Nyerges, Éva (2001) p.120; Delenda Odile (2002), p.41; Navarrete Prieto (2001) p.56; Nyerges, Éva (2003) p. 239-241, Nyerges, Éva (2008) p.118; *Les Esterházy, Princes collectionneurs...* (2011) p.146.

⁶⁹⁴ Depósito del Museo del Prado.

⁶⁹⁵ Éva Nyerges, en *Alonso Cano, Espiritualidad y modernidad artística*, 2001, p.120. Esto también lo apuntaba ya Harold Wethey en su monografía de 1983, p.140. Se ve claramente como el pie del santo del margen derecho no aparece completo, por otro lado la escena queda algo comprimida.

Virgen con Niño dormido

Atribuida por Carmen García-Frías en 2001

Fechado: No. (ca. 1646-1650)

Óleo sobre lienzo

93 x 84,5 cm

Restauraciones: Sí, 2001

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv: 10014666

Patrimonio Nacional

Real Monasterio de San Lorenzo del Escorial, Madrid



Las primeros datos confirmados que se tienen sobre esta pintura conservada en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial, datan de 1857, fecha en la que Vicente Poleró y Toledo la recoge en el catálogo de cuadros existentes en el palacio escorialense⁶⁹⁶. No obstante, en las últimas investigaciones realizadas por la conservadora Carmen García-Frías, se apunta la posibilidad de que el lienzo corresponda con una pintura mencionada en el inventario del Alcázar de Madrid de 1686, donde se cita “una Nuestra Señora y el Niño dormido copia de Alonso Cano”, lo que en palabras de la autora, “significaría su presencia en la colección real desde época de los Austrias”⁶⁹⁷.

Durante años han existido ciertos recelos a la hora de atribuir la pintura a los pinceles de Alonso Cano, pero tras la última intervención realizada en 2001 toda duda ha quedado disipada. Las características técnicas y las semejanzas compositivas con otras obras del mismo autor, ratifican la autoría. La representación repite el esquema que puede verse en otras obras de Cano como en la *Virgen con Niño* del Museo del Prado, en la *Virgen de la leche* de Guadalajara o en la sevillana *Virgen de Belén* por citar algunas. En todos los casos la Virgen ladea la cabeza y baja la mirada, en un estado de introspección. El Niño representado con los ojos entreabiertos esta en relación con el que aparece en la pintura del Museo del Prado, por edad y por tratamiento del cabello.

En cuanto a la datación de la pintura, Wethey señala 1646-1650 como posible periodo de ejecución. Estas fechas a día de hoy siguen pareciendo apropiadas a tenor de las similitudes encontradas con las versiones existentes en el Museo del Prado y en Museo granadino de

⁶⁹⁶ Poleró y Toledo, Vicente, *Catálogo de los cuadros del Real Monasterio de San Lorenzo*, Llamado del Escorial, 1857, p.133, nº578.

⁶⁹⁷ Carmen García- Frías Checa, *Tesoros de los Palacios reales de España, Una historia compartida*, Madrid, 2012, p.377.

Bellas Artes que vienen siendo fechadas en los mismo años. La pintura por tanto, es anterior a otras versiones mencionadas como la Virgen de Guadalajara, la de Sevilla o la de Moscú ⁶⁹⁸.

Como novedad con respecto a otras versiones del mismo tema, mencionar el paño que cubre al Niño que en esta ocasión es amarillo y no blanco como suele ser característico en estas representaciones canescas, y la inclusión de una cortina rojiza en el ángulo superior derecho a modo de telón, que parece enmarcar la escena. Estas peculiaridades se reproducen también, en la conocida copia (del mismo tema), hoy en la Capilla Real de Granada atribuida según las últimas investigaciones a Bocanegra⁶⁹⁹.

La pintura recuerda, al igual que otras vírgenes con niño de Cano, a la estampa homónima que Durero grabara en 1520, lo que hace pensar en la posibilidad de que Cano utilizara también como referente esta imagen en la elaboración del lienzo que nos ocupa.

Actualmente, el lienzo presenta un buen estado de conservación, la pintura ha sido intervenida a finales de 2001, con motivo de su exposición en Granada. La intervención fue llevada a cabo por la restauradora Julia Betancourt. Durante ésta, los trabajos se limitaron al tensado del soporte, limpieza superficial, reintegración de estucos y eliminación de barnices antiguos provenientes de una anterior restauración. La obra no presenta el bastidor original y ha sido reentelada a la gacha, posiblemente a principios del siglo XX⁷⁰⁰.

Bibliografía: Poleró y Toledo (1857) p.133, nº578; Gómez-Moreno (1948) p.248; Martínez Chumillas (1948)p.69;Lafuente Ferrari (1953)p.333; Wethey (1983) p.129, nº59; Calvo Castellón (2001) p.430; Sánchez Mesa y Martínez Justicia (2002)p.424;González Segarra (2005) p.55, García-Frías Checa (2012) 376-377.

⁶⁹⁸ La *Virgen de la leche* de Guadalajara se fecha en torno a 1657-1660, mientras que la *Virgen de Belén* se viene datando en los últimos estudios realizados, alrededor de 1662 al igual que su réplica del museo Moscovita.

⁶⁹⁹ Sánchez Mesa la atribuye a este pintor granadino en 2002. Véase: Sánchez Mesa y M^a José Martínez, *Arte e iconografía*, Granada, 2002, p.424. Véase también, apartado de obras excluidas página. 325.

⁷⁰⁰ Estos datos se conocen gracias a la desinteresada atención de D. Ángel Balao, Jefe del departamento de restauración del Palacio Real y de Esperanza Rodríguez- Arana y Carmen García- Frías Checa, respectivamente restauradora y conservadora de Patrimonio Nacional.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO Descrita en 1812 por Cruz Bahamonde

Virgen con Niño dormido

Atribuida por Gallego y Burín en 1946

Fechado: No (ca.1648-1652)

Óleo sobre lienzo

141 x 103 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: ---

Paradero desconocido



Son escasos y poco precisos los datos que se tienen sobre este lienzo del que no se sabe nada desde que fuera descrito por Harold Wethey en 1955 en la colección barcelonesa de Luis Plandiura⁷⁰¹.

Identificada en 1946 por Gallego y Burín como la obra mencionada en 1812 por Cruz Bahamonde en el convento de San Bernardo de Granada⁷⁰². Estuvo después, siguiendo a Harold Wethey, en la colección del pintor granadino Rafael Latorre, más tarde en la de Manuel Gómez-Moreno González y finalmente en la de Luis Plandiura, donde fue localizada por última vez por M^a Elena Gómez-Moreno o el ya mencionado, Harold Wethey⁷⁰³. Actualmente desconocemos su paradero.

El periodo de datación de esta obra es un tema controvertido, a la vista de las distintas opiniones que se registran. Por un lado, M^a Elena Gómez Moreno y Bernal Ballesteros la fecharon entre las obras sevillanas de Cano, mientras que Wethey y Lafuente Ferrari sugirieron el periodo granadino como posible momento de ejecución. Por lo que a nosotros respecta, y a la vista de las analogías que se observan entre ésta y otras versiones de la Virgen con el Niño del Racionero, así como del buen tratamiento que vemos de las vestiduras de la Virgen, nos parece más acertado datar la pintura en los últimos años del periodo madrileño y los primeros del granadino, entre 1648 y 1652. En cuanto a la autoría, la atribución es clara, los expertos en la obra de este autor, se han mostrado siempre unánimes a la hora de atribuirle a Alonso Cano.

⁷⁰¹ En la monografía en Español sobre Alonso Cano de 1983, la obra ya se cita fuera de esta colección barcelonesa. Véase; Harold Wethey, *op.cit.*, 1983,p.130, nº 50.

⁷⁰² Gallego y Burín, Antonio, *Guía de Granada*, Granada, 1946, p. 701 y 728. Cruz Bahamonde, *op.cit.*, tomo XII, 1812, p.251-252. *Virgen con Niño dormido que se conserva en el claustro, pintura de Cano*.

⁷⁰³ Gómez Moreno, M^a E., *op.cit.*, 1948, p. 247. Harold Wethey, *op.cit.*, 1955,p.163 .

Iconográficamente repite el modelo de otras versiones de este tema, que ya se ha visto en la producción de este autor, como son las conservadas en el Museo del Prado, en el Museo de Bellas Artes de Granada o en el Monasterio de San Lorenzo del Escorial. El modelado parece esta vez algo más duro que en ocasiones anteriores, la herencia escultórica está más presente y los volúmenes rotundos del manto, recuerdan a las túnicas de algunos santos de Zurbarán. El rostro de la Virgen, marcadamente ovalado, de ojos grandes y mirada baja está en relación con el que vemos en la *Virgen con Niño del Escorial*⁷⁰⁴. El Niño bellamente modelado, es un Niño de más edad que el que solemos ver en las obras marianas de estos años y se acerca a otros que aparecen en obras más tardías como es el Niño Jesús del lienzo de la *Virgen de la Leche* conservado en el Museo de Bellas Artes de Guadalajara. Sobre el cromatismo nada podemos decir, dado que únicamente conocemos esta pintura a través de la imagen que publicó M^a Elena Gómez- Moreno en 1948.

Nada se sabe tampoco de su estado de conservación.

Bibliografía: Cruz Bahamonde (1812) t.XII, p.251-252; Gallego y Burin, A. (1946) p. 701 y 728; Gómez Moreno, M^a E. (1948) p. 247; Lafuente Ferrari (1953) p.p.332; Gómez Moreno, M.E, (1954) p.29; Wethey (1955) p.163 y (1983)p.130, nº50; Bernalles Ballesteros (1996) p. 29 y 99.

⁷⁰⁴ M^a Elena Gómez Moreno en 1954, planteaba la posibilidad de que el rostro de la Virgen correspondiera con el retrato de una mujer del entorno de Cano. Gómez Moreno, M.E, *op.cit.*, 1954, p.29.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

Dolorosa

Virgen de la Soledad

Atribuida por José Giménez Serrano en 1845

Fecha: No. (ca. 1650)

Óleo sobre lienzo

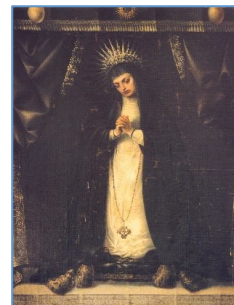
155 x 105 cm

Restauraciones: Sí, (ca.2005)

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: ---

Capilla de San Miguel, Catedral de Granada



No son muchos los datos que se tienen sobre esta pintura que se atribuye hoy a Alonso Cano y que se puede ver en la capilla de San Miguel de la catedral de Granada. Se desconoce su procedencia original, aunque al parecer existe una inscripción en la capilla que la relaciona con un miembro del consejo de cámara de Felipe IV llamado Flores Manzano⁷⁰⁵. No se sabe en qué momento se traslada el lienzo de Madrid a la catedral de Granada, pero sí que, hasta 1807, la obra no pudo ser colocada en la capilla de San Miguel, ya que ésta no fue inaugurada hasta ese año. En 1846 José Giménez Serrano la describe ya en su actual ubicación, emplazamiento que desde entonces no abandonará, salvo durante un breve periodo de tiempo, en 1873, cuando la pintura fue sustraída de la catedral⁷⁰⁶.

La autoría de este lienzo, que se fecha en torno a 1650, no ha sido siempre unánime⁷⁰⁷. Desde las primeras menciones que se tienen de 1846, ésta se describe como obra del Racionero⁷⁰⁸. Manuel Gómez-Moreno a finales del XIX, la incluye también en su *Guía de Granada* como obra del Granadino, autoría que compartió a su vez el historiador Martínez Chumillas, pero que rechazó firmemente Harold Wethey en 1955, asignándola a los pinceles de José Risueño⁷⁰⁹. Esta pintura, que no fue incluida en la exposición que se llevó a cabo en Granada con motivo del III centenario de la muerte del artista, fue de nuevo atribuida a Cano por Emilio Orozco en la publicación que se hizo a propósito de ésta⁷¹⁰. Posteriormente otros nombres asociados al

⁷⁰⁵ López, Juan José y Muñoz, Guadalupe en *Arte e iconografía, Exposición Museo diocesano, Granada 2002* p. 454, siguiendo a José Giménez Serrano, *Manual del artista y del Viajero en Granada*, Granada, 1846, p.200.

⁷⁰⁶ La obra fue robada en este año, pero rápidamente restituida para satisfacción de los fieles. v. Gómez Moreno, Manuel, *op.cit.*, 1892, p.280.

⁷⁰⁷ Juan José López y Guadalupe Muñoz, datan la obra en los últimos años de Cano en Madrid, de acuerdo a la inscripción que existe en la capilla y que la relaciona directamente con la Corte madrileña. López, Juan José y Muñoz, Guadalupe, *op.cit.*, 2002, p.454.

⁷⁰⁸ "El cuadro de Nuestra Señora de la Soledad, colocado en el colateral, es pintura del Racionero Cano, que hizo a instancias del señor Flores Manzano del consejo y cámara de S. M." Giménez Serrano, J., *op.cit.*, 1846, p.200.

⁷⁰⁹ Martínez Chumillas, *op.cit.*, 1948, p. 228. Harold Wethey, *op.cit.*, 1955, p. 187. Como obra de Risueño.

⁷¹⁰ Orozco Díaz, E. "Alonso Cano y su escuela", en *Centenario de Alonso Cano en Granada. Catalogo de la exposición*. Vol II, 1970; p.34-35.

estudio del granadino como Domingo Sánchez Mesa, Benito Navarrete o Zahira Véliz, han reafirmado la autoría de Alonso Cano, basando sus argumentos en base a la buena calidad que presenta el lienzo⁷¹¹.

Se ha destacado el minucioso estudio de los numerosos detalles que enriquecen la escena, como son la corona de la Virgen, la medalla que ésta lleva o sobre todo los diferentes trabajos de bordado de cortinas y encajes que se han reproducido finamente en la pintura⁷¹². El rostro marcadamente ovalado, los ojos grandes, el modo de definir los labios y la actitud introspectiva de la Dolorosa recuerda al de las representaciones de la Virgen en las pinturas del Convento del Ángel.

Gómez-Moreno y otros después, han señalado la relación entre este lienzo y la talla que Gaspar Becerra realizara para el convento de los Mínimos de Madrid en 1565. La relación es evidente y a tenor de la procedencia de la pintura, bien pudo ser que Cano utilizara la escultura de éste jaenés como fuente para su pintura. Sobre está, se conoce también, de la mano de Cano, un dibujo conservado en el Chrysler Museum of Art, que representa fielmente este mismo asunto⁷¹³.

La obra se encuentra en buen estado de conservación. Ha sido recientemente restaurada y limpiada, lo que ha hecho que la obra haya recobrado parte de su belleza antes oculta.

Bibliografía: Giménez Serrano, J. (1846); p.200; Gómez-Moreno, M. (1892) p.280; Martínez Chumillas (1948)p. 228; Harold Wethey (1955)p.187; Orozco Díaz (1970) vol.III p.34-35; Sánchez Mesa, D. (1972)p.304-305; Serrano Manuel (2002) p. 78-80; López, J. J. y Muñoz, G. (2002) p.454-45; Navarrete Prieto (2005)p.350; Véliz (2011) p. 246-247.

⁷¹¹ Navarrete Prieto, *op.cit.*, 2005, p.350. Véliz, *op.cit.*, 2011, p. 246.

⁷¹² Esto también lo recoge Benito Navarrete en la publicación antes citada. *Ibidem*.

⁷¹³ Véliz, *op.cit.*, 2011,p. 246-247.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO Descrita por Díaz del Valle en 1659

San Francisco y la redoma de agua

Atribuida por Ángel Rodríguez Rebollo en 2002

Fecha: No (ca. 1650-1652)

... x ... cm

Óleo sobre lienzo

Restauraciones: Sí. 2002

Estudios científico-técnicos: No

Nº Inv: ---

Arzobispado de Madrid



Identificada en 2002 por Ángel Rodríguez Rebollo como el lienzo descrito por distintos viajeros del XVIII y de principios del XIX, en la madrileña iglesia de Santiago. Hoy se encuentra depositado en el Arzobispado de Madrid⁷¹⁴.

La obra la recoge por primera vez Lázaro Díaz del Valle en 1659 en uno de los retablos colaterales de la iglesia parroquial de Santiago de Madrid⁷¹⁵, y allí la continúan localizando otros viajeros en años posteriores como Palomino, Ponz o Ceán Bermúdez⁷¹⁶. Tras la destrucción de la iglesia en 1810 por orden de José I y con la reconstrucción de la misma que se inicio apenas un año después, la obra fue reubicada en el nuevo edificio, colocándose en la sacristía donde fue vista por Elías Tormo en 1927⁷¹⁷. En este emplazamiento ha debido conservarse la pintura hasta principios del siglo XXI, momento en que tras una restauración se ha trasladado a la sede arzobispal de Madrid.

Se atribuye esta pintura a Alonso Cano de acuerdo con los distintos testimonios sobre el lienzo que se han ido viendo y que datan desde el siglo XVII. Ciertos rasgos estilísticos que se observan en la pintura, también la relacionan con otras obras de este autor, especialmente con las que representan asuntos franciscanos realizadas durante sus años madrileños⁷¹⁸.

⁷¹⁴ Para este dato seguimos a Félix Díaz Moreno quien lo ubica en este emplazamiento en su publicación de 2008. Díaz Moreno, "Alonso Cano y el retablo de San Francisco en la iglesia de Santiago Madrid", *Anales de Hª del Arte*, 2008, Vol. Extraordinario p.287.

⁷¹⁵ Lázaro Díaz Del Valle (1659). A través de: Aterido Fernández, *op.cit.*, 2002(a), p. 390, doc. 354. "en la iglesia Parrochial de S.tiago desta [tachado: corte] Villa de Madrid esta de su milagrosa mano en vn Altar colateral Vna pintura de S. Franco quando se le aparecio el Angel con la redoma de agua significandole La pureça y limpieça con q. Deuen Viuir los sacerdotes de la Iglesia de christo= por esta pintra qualquiera por rudo q. Sea conocerà La grande exa de los pinceles deste soberano Artifice."

⁷¹⁶ Palomino (1742)p.120; Ponz (1793) p.160 o Ceán Bermúdez (1800)p. 219-220.

⁷¹⁷ Elías Tormo, *Iglesias del antiguo Madrid, notas de estudio*, Madrid, 1927, p.113. "En la sacristía, algún lienzo antiguo, un San Francisco de Asís de Alonso Cano".

⁷¹⁸ Como *La Visión de San Félix de Cantalicio* (ca. 1648-1652) o *la Estigmatización de San Francisco* (ca. 1658-1659), depositada en San Francisco el Grande.

Recientemente Félix Díaz Moreno ha localizado unas partidas de pago que documentan la actividad de Cano en esta iglesia en torno a 1650⁷¹⁹. Por otro lado, la descripción del templo que hiciera Díaz del Valle en 1659, donde se mencionaba ya esta pintura, nos lleva a datar el lienzo entre dos intervalos de fechas: por un lado en los años previos a su marcha a Granada entre 1650-1652 o ya en los relativos a su vuelta a la Corte, entre 1657-1659. Esta última opción parece haber sido la más aceptada entre los historiadores que han estudiado la obra como Rodríguez Rebollo o Díaz Moreno.

Este lienzo junto a otro de menores dimensiones, hoy perdido, que se situaría en origen sobre éste, de un ángel portando una redoma con agua, completaría el conocido pasaje de la vida del Santo⁷²⁰. En esta ocasión Cano representa a San Francisco en el interior de una cueva que se abre a un paisaje exterior brumoso, muy canesco, en el vuelve a introducir una pareja de arbolitos aislados que se cruzan entre si, recordando a otras obras anteriores como el *Retrato del príncipe Baltasar Carlos* o la *Virgen con Niño* del Museo del Prado donde ya veíamos representado este detalle. El estudio del Santo es correcto, así como el modelado del hábito, aunque esta vez no brilla como en obras anteriores resultando algo blando y pesado. A nivel cromático y especialmente en el tratamiento del fondo se intuye la herencia de los pintores venecianos.

En cuanto a las influencias, se ha hablado de la clara relación que existe entre esta escena y la obra del mismo asunto de Ribera realizada en 1642⁷²¹. En ambos casos, puede verse al santo penitente en un entorno natural, de rodillas, elevando los brazos al cielo, en un ademán un tanto teatral.

Siguiendo una vez más a Rodríguez Rebollo, se sabe que la obra ha sido restaurada a principios de siglo por el Museo del Prado, por lo que su estado de conservación es bueno⁷²².

⁷¹⁹ Díaz Moreno menciona la existencia de unos documentos en el AHPM, que prueban la actividad de Cano en esta parroquia. El manuscrito recoge los honorarios recibidos por una puerta de Sagrario pintada por Cano. Sobre esta pintura que nos atañe nada se dice. *Díaz Moreno, op.cit., 2008, p.285.*

⁷²⁰ Se conoce otro caso en la producción de Cano, en la que éste recurre a la división de esta escena en dos lienzos. Se trata de un diseño de un retablo trazado para el Convento de San Diego de Alcalá. Véase. Véliz, *op.cit., 2011, p.492-493, nº 120.*

⁷²¹ Rodríguez rebollo, *op.cit, 2002, p. 727-234.*

⁷²² *Ibidem.* Estos datos han sido confirmados por el Delegado Episcopal de Patrimonio Cultural, quien ha afirmado al mismo a tiempo, que la pintura fue de nuevo intervenida, con carácter conservativo, en años posteriores, por un restaurador particular.

Bibliografía: Palomino (1742)p.120; Ponz (1793) p.160 o Ceán Bermúdez (1800)ed.2001, p. 219-220; Elías Tormo (1927) p.113. Aterido Fernández (a 2002) p. 390, doc. 354; Rodríguez rebollo (2002) p. 727-234; Díaz Moreno(2008) p.279-289.

ETAPA GRANADINA 1652- 1667

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

Cristo Crucificado

Atribuido por Sánchez Mesa en 2001

Fechado: No. (ca.1652)

Óleo sobre lienzo

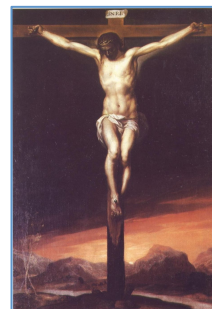
121 x 83 cm

Restauraciones: Sí, 1988

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv: ---

Academia de Bellas Artes Ntra. Sra. de las Angustias, Granada



No se tiene certeza sobre la procedencia de este lienzo hoy en la sala de juntas de la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra señora de las Angustias en Granada.

La obra aparece por primera vez reseñada en la *Guía de Granada* que Gómez Moreno publica en 1892, recogida como obra del estilo de Alonso Cano ⁷²³. Años después, Wethey la estima salida de su estudio y “*de considerable poder emotivo*” pero no llega a incluirla entre sus obras de segura autoría ⁷²⁴. A principios del siglo XXI y con la llegada de los acontecimientos conmemorativos del IV centenario del nacimiento de Cano, se intensifica el estudio sobre esta pintura y Sánchez Mesa pasa a incluirla dentro de su producción de Crucificados ⁷²⁵. Tras la aparición de una versión de ésta, atribuida a Cano en una colección madrileña, que hoy puede verse en el Museo del Prado, se reafirma la creencia de que esta obra saliera de mano del racionero.

A día de hoy se mantiene la datación propuesta por Harold Wethey en 1983, quien la estimaba realizada en torno a 1652, en los primeros años del Racionero en Granada. Esta pintura esta en relación directa con la obra antes reseñada, del mismo tema y autor hoy en el Prado, las diferencias entre estas son mínimas, lo que hace pensar en la posibilidad de que una sea réplica de la otra.

La composición destaca una vez más por la serenidad de la escena, el paisaje crepuscular marca los contrastes anatómicos del crucificado ligeramente más robusto que su homólogo del Prado. El modelado se presenta más duro y volumétrico, con reminiscencias escultóricas.

⁷²³ Gómez Moreno ubica la pintura en la Escuela de Bellas Artes de Granada, anterior iglesia de San Felipe Neri.

⁷²⁴ Wethey, *op.cit.*, 1983, p.117.

⁷²⁵ Domingo Sánchez Mesa, *op.cit.*, 2001, p.119.

Desconocemos el estado de conservación actual de la obra, no obstante estimamos que éste es bueno, a tenor de los comentarios proferidos en 2001, por el profesor Sánchez Mesa, quien alababa el excelente estado de conservación de la obra⁷²⁶. Por otro lado, se sabe que la pintura fue íntegramente restaurada por el restaurador granadino D. Manuel López Vázquez en 1988⁷²⁷.

Bibliografía: Gómez Moreno (1892) p.380; *Centenario de Alonso Cano...*(1969)p.63; Wethey (1983) p.117; *Discurso pronunciado por D. Manuel López Vázquez...* (1989); Pérez Sánchez (1999) p.230; Sánchez Mesa, (2001) p.119; *Arte e iconografía* (2002)p. 452.

⁷²⁶ *Ibidem*, p.119.

⁷²⁷ *Discurso pronunciado por Don Manuel López Vázquez en su recepción académica...*, Granada a 18 de abril de 1989, p.46-47. Agradecer a propósito de esta cita a M^a Fernanda Morón de Castro y a Luis Rodríguez Simón, las facilidades dadas para proporcionarme este ejemplar.

ETAPA GRANADINA 1652- 1667

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO Reaparecida en 1998

Cristo Crucificado

Atribuida por Alfonso Pérez Sánchez en 1999

Fechado; No. (ca. 1652-1658)

Óleo sobre lienzo

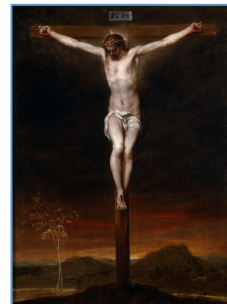
130 x 96 cm

Restauraciones: Sí, 2003

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv: P07718

Museo Nacional del Prado, Madrid



Son escasos los datos que se tienen sobre esta pintura antes de su entrada en el Museo del Prado en 1998. Los catálogos razonados y artículos publicados sobre Alonso Cano, con anterioridad a la fecha de adquisición, no recogen esta obra. Posteriormente son pocos los estudios que se han realizado sobre la misma.

Previo a la adquisición del Museo del Prado, la obra estaba en poder de Don José Palacios Carvajal. La obra ingresa en el Museo mediante la dación en pago del mencionado propietario⁷²⁸.

El Museo data pintura en el segundo tercio del siglo XVII. Las características de la obra apuntan al primer periodo granadino de Cano, en torno a 1652-1658. Existe un *Crucificado* atribuido a Cano en la Academia de Bellas Artes de Granada con el que las semejanzas son más que notables, éste viene siendo fechado en torno a 1652⁷²⁹. Se observan también similitudes entre estos dos lienzos y la talla procedente del convento de Monserrat en Madrid, hoy en Lekaroz. Las analogías son considerables, especialmente en cuanto al tratamiento del sudario se refiere, éste aparece en todos los casos ceñido al cuerpo, sin proyectarse más allá de la figura como veníamos viendo en otros crucificados de años anteriores. Vemos también cómo el tronco gira levemente hacia la derecha, al igual que la cabeza, recurso que dota a la imagen de cierto movimiento. El punto de vista bajo desde el que nos presenta la escena, nos deja ver un Cristo esbelto de proporciones ligeramente alargadas.

⁷²⁸ La Resolución del 7 de octubre de 1998, aprueba la dación en pago de la obra del *Crucificado*, como método de pago de la deuda tributaria que figuraba a nombre de Don José Palacios Carvajal. La obra fue valorada en 18.800.000 Pts. (113.000 €)

⁷²⁹ La única diferencia que se observa a primera vista entre los dos lienzos, está en los dos delicados árboles que se entrecruzan en un segundo plano.

Como ya viéramos en otras representaciones del mismo tema, Cano sitúa la escena en un paisaje crepuscular, que se abre paso ante un fondo neutro. Destaca en él, la pareja de árboles que sitúa a la derecha de la composición, definidos con delicadeza y ligeros toques de pincel⁷³⁰.

El estado de conservación actual de la pieza es bueno. La obra fue restaurada en el Museo del Prado en 2003. Anterior a esta restauración la obra presentaba deficiencias en el asentado de la película pictórica, repintes, suciedad y un barniz muy oxidado que enmascaraba la calidad de la obra. Durante la restauración salió a la luz la técnica fina y delicada de la pintura, que corroboró la autoría de la obra⁷³¹.

Bibliografía: Pérez Sánchez, (1999),p 230. *Catálogo de Sotheby's Madrid*, Jueves 24 de Abril de 1997, lote 11; S.A.C., Museo del Prado (consulta 27/11/13)

⁷³⁰ Este tipo de árboles esbeltos y entrelazados, delicadamente definidos, los vemos ya en la pintura, también en el Museo del Prado, *Virgen con Niño* datada en torno a 1643.

⁷³¹ Agradecer a la restauradora del Museo del Prado, Maite Dávila Álvarez, los datos facilitados sobre la intervención.

ETAPA GRANADINA 1652- 1667, Madrid

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO Atribuida en la Galería de Luis Felipe, 1838

San Pedro

Atribuida en la Galería de Luis Felipe, 1838

Fechado: No.(ca. 1650-1660)

Óleo sobre lienzo

198 x107cm

Restauraciones: No

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: - - -

Lancing college, Shoreham- by Sea (Sussex) Inglaterra



Este lienzo, del que desconocemos su procedencia original, sale de España al ser adquirido por el Baron Taylor con destino la Galería Española de Luis Felipe⁷³². Allí se registra en 1838 con el número 22, junto a su pareja el *San Pablo* de Dresde, Alemania, del que hablaremos a continuación⁷³³. La obra se vende posteriormente en la gran subasta que se llevó a cabo tras la muerte del monarca en 1853, a un tal Bryant que pagó por ella 26 libras. Después debió ser adquirida por James E. A. Gwynne ingeniero londinense establecido en Sussex, quien a su muerte legó su colección de arte a su hijo R. Gwynne último propietario de la obra antes de su donación en 1928 al Lancing College de Shoreham by Sea ⁷³⁴. La obra hoy en día se expone en la capilla de este colegio.

La datación de la obra había sido unánime hasta los recientes estudios de Matthias Weniger, quien ha planteado la posibilidad de que la obra haya sido realizada en la década de los 50 y no entre 1645 y 1650 como había sugerido antes Harold Wethey⁷³⁵. Ciertos recursos técnicos como el bajo punto de vista desde el que esta pintado el santo, o la gravedad del rostro del retratado, son características que como bien ha percibido este conservador alemán, tienden a darse con más asiduidad entre sus obras del periodo granadino⁷³⁶.

⁷³² Algunos autores como Harold Wethey o Gaya Nuño, han señalado que esta pintura formó parte de la colección Standish. Sobre esta hipótesis no hemos encontrado ningún dato o publicación que lo constate, aunque bien cabe tenerla en cuenta, ya que el Barón Taylor pudo adquirir la pintura en Sevilla pocos años antes de la muerte de éste en Cádiz.

⁷³³ Baticle, *La Galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre. 1838-1848*, París, 1981, p. 42.

⁷³⁴ *Ibidem*, p.292, nº 22. No sabemos con exactitud si el donante fue Reginald John Gwynne primogénito o Rowland Vaughan Gwynne, cuarto hijo de la familia.

⁷³⁵ Wethey basa su datación en la relación que encuentra entre esta pintura y alguno de los personajes representados en el cuadro de la *Circuncisión* de Getafe (ca.1645). Wethey, *op.cit.*, 1958, p. 19-20.

⁷³⁶ Entre otras obras remite como ejemplo al rostro del *San Jerónimo penitente* de Granada, con el que pueden observarse notables semejanzas. Matthias Weniger, *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Spanische Malerei*, ed. Prestel, 2012 p. 41.

La autoría de Cano parece estar clara. Desde las primeras referencias que se tienen de la pintura, antes reseñadas, siempre se ha tenido a éste como artífice de la misma⁷³⁷. Las características propias del lienzo, nos remiten también a este autor polifacético. La composición aparece definida por una gran figura que emerge sobre un fondo neutro, recurso recurrente en muchas de las obras del primer periodo sevillano. El santo al que se identifica claramente por los atributos que porta, el libro y la llave, está modelado siguiendo una concepción marcadamente escultórica. La figura realizada en una escala mayor que la natural, ha sido concebida desde un punto de vista bastante bajo, que invita a especular sobre su hipotética situación dentro del programa iconográfico de algún retablo. Destaca la gravedad del rostro de San Pedro, que como ya se haya comentado recuerda a otras representaciones masculinas de estos años, como el *San Jerónimo penitente* del Museo de Granada, el *San Jerónimo* de colección particular, recientemente dado a conocer por José Antonio de Urbina⁷³⁸, o los hombres ancianos de los monumentales cuadros del ciclo de la Virgen de la Catedral de Granada.

Según revelan distintas publicaciones, la obra presenta unas dimensiones que son notablemente inferiores en cuanto a altura se refiere, que las que debiera tener en origen⁷³⁹. Conserva también, un reentelado del XIX, y varias marcas en el reverso del bastidor que recuerdan su paso por la Galería española donde fue marcado primero con un “23” que luego se rectificó con un “22”⁷⁴⁰. Gracias a una fotografía que Jeremy Tomlinson, administrador del Lancing colleague, nos ha proporcionado, podemos decir que el actual estado de conservación de la pintura es estable y bueno. El barniz se encuentra algo oxidado pero por lo demás puede decirse que la pintura no presenta alteraciones notables. No se conocen intervenciones recientes.

Bibliografía: Wethey (1955)p.170 y (1958)p .19; Gaya Nuño (1958) p 123, nº 468; Baticle, J. (1981) p.42; Wethey (1983) p. 141; Hempel Lipschutz (1988) Apéndice A; Odile, D.(2002)p.35; Weniger, M. (2003)p.350 y (2012) p. 39-42.

⁷³⁷ Ilse Hempel Lipschutz en 1988, adjunta la relación de cuadros de artistas españoles incluidos en los catálogos del Museo del Louvre entre 1810-1838. En ella se registra por primera vez, tal y como dio a conocer Jeannine Baticle 7 años antes, la pintura con el número 22. Saint Pierre apôtre 234 x 208 cm. Apéndice A.

⁷³⁸ José Antonio de Urbina, “...y nuevas incorporaciones al catálogo de el Racionero”, *Ars Magazine*, nº 20, 2013, p 63-65.

⁷³⁹ En el catalogo de cuadros de la Galería Luis Felipe, la obra se registraba con las siguientes medidas 234 x 108 cm, las mismas que su compañera el San Pablo de Dresde. Véase nota 737. Actualmente la obra que conocemos presenta unas dimensiones de 198 x107cm. Puede observarse claramente como la obra se ha recortado hasta 36 cm en su altura.

⁷⁴⁰ Este número hace referencia al número de inventario que tenía en la Colección de Luis Felipe de Orleans, su pareja el San Pablo, tiene las mismas inscripciones en el bastidor, sólo que este se numeró únicamente con el 23. Matthias Weniger, *op.cit.*, 2012, p.39 y 40 y Matthias Weniger, “The Dresden Remains of the Galerie Espagnole: a Fresh Look (at The) Back en Manet/ Velázquez” *The french taste for Spanish painting*, MET, Nueva York, 2003, p.250.

ETAPA GRANADINA 1652- 1667, Madrid

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

San Pablo

Atribuida en la Galería de Luis Felipe, 1838

Fechado: No, (ca.1650-1660)

Óleo sobre lienzo

212 x 111cm

Restauraciones: Sí, 2002

Estudios científico- técnico: Sí, Muestras

Nº inv: 702

Staatliche Gemäldegalerie, Dresde, Alemania



Esta pintura que haría en origen pareja con el *San Pedro* del Lancing College, Inglaterra, sale de España en el mismo momento procedente según un pequeño papel encontrado en el reverso del lienzo, de la colección del canónigo sevillano, D. Francisco Pereira⁷⁴¹. El Barón Taylor, comisionado del rey Luis Felipe de Orleans, debió por tanto hacerse en Sevilla con este cuadro, que poco después formaría parte de la Galería española de este monarca⁷⁴². La obra se expuso en 1838 junto a su pareja y se puso igualmente a la venta en Londres tras la muerte del rey en 1853, donde fue adquirida por un tal Grüner⁷⁴³, quien poco tiempo después depositaría la pintura en la galería de pinturas de Dresde donde ya se registra la obra en 1856⁷⁴⁴. Actualmente se conserva en la misma galería donde esta inventariada con el número 702.

El lienzo, que hoy se atribuye sin dudas a los pinceles de Alonso Cano, se registra con esta autoría desde 1838. No obstante, en ciertas ocasiones aisladas, algunos historiadores como Mayer o Thacher han sugerido su relación con las obras de Herrera el Viejo⁷⁴⁵, autoría que está totalmente descartada.

⁷⁴¹ D. Francisco Pereira fue miembro de la Junta que llevó a cabo la creación del Museo de Bellas Artes de Sevilla hacia 1835. Fue nombrado director del mismo junto a Manuel López Cepero durante su instauración, en los años previos a su inauguración. Muere antes de 1944. En cuanto al descubrimiento de esta pequeña nota en el reverso del lienzo, lo publica por primera vez, Matthias Weniger, *op.cit.*, 2003, p.347. “ Soy del canónigo D. Francisco Pereira 9...” En este artículo comenta también, que esta inscripción se ha encontrado en otra pintura del museo de Dresde, el *San Rodrigo de Córdoba* realizado por Murillo.

⁷⁴² Baticle, *La Galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre. 1838-1848*, París, 1981, p. 43, nº 23.

⁷⁴³ Vendida el 21 de mayo en Londres por 25 libras. *Ibidem*, p.45.

⁷⁴⁴ Hübner, Jules, *Catalogue de la Galerie royale de Dresde*, 1854, nº 604; Véase también catálogos posteriores como; Lavice, Andre Absinthe, *Revue des musées d'Allemagne, Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises*, París, 1867. p. 76. « Vieux saint Paul en pied tenant sa longue épée et un livre. Belle tête ; coloris rouge ; ombres noircies ». Ó Hübner, Jules, *Catalogue de la galerie royale de Dresde*, 1868, nº 604. « L'Apôtre saint Paul; fig.gr.nat. C.L.P. 25 L.St.2 ».

⁷⁴⁵ Jeannine Baticle, *op.cit.*, p. 44 recoge este comentario.

Recientemente se ha planteado un posible nuevo periodo de ejecución de la obra que la situaría realizada entre 1650-1660, en los primeros años de la estancia granadina de Cano⁷⁴⁶. Las características que se observan en la pintura, parecen más relacionadas con las obras que Cano lleva a cabo en este momento, que con el que propusiera Harold Wethey y otros, años antes⁷⁴⁷.

La pintura en clara relación con su compañera, repite el esquema compositivo de figura sobre fondo neutro. Destaca de nuevo el modelado escultórico y el marcado contraposto que se acentúa con la incorporación de un escalón que parece bajar el apóstol. La rotundidad y la severidad del rostro anciano o el buen estudio anatómico de los pies, que sobresalen bajo la túnica, son también partes dignas de mención. En cuanto a la paleta, destaca la luminosidad de la túnica ocre, así como el contraste cromático del rostro, definido casi en penumbra.

En los archivos del Louvre se conservan documentos que registran la restauración de esta pintura antes de su exposición en París en 1838⁷⁴⁸. Entre esta fecha de 1837 y 1853, el lienzo debió redimensionarse, al igual que ocurrió con su compañera, ya que en los siguientes inventarios la obra se describe con medidas muy diferentes⁷⁴⁹. Esta obra conserva también varias marcas en el reverso del lienzo, algunas como el número “37”, relacionadas con su entrada en el Louvre en 1838, otras como el “484” que hacen referencia al número de lote en la subasta de 1853. Así mismo, se encuentran numeraciones en el bastidor: en tinta roja el “702”, corresponde con el número actual de inventario en la Gemäldegalerie de Dresde, mientras que el “23” en tiza grasa negra, hace referencia al número con el que fue catalogada en la exposición de pinturas españolas del rey Luis Felipe⁷⁵⁰.

La obra se restauró más recientemente en 2002, durante esta intervención se retiraron los barnices antiguos que enmascaraban notablemente la pintura.

Bibliografía: Lavice, A. A. (1867) p. 76; Hübner, J. (1868) nº 604 ; Die Staatliche Gemäldegalerie zu Dresden, (1929) nº702 ; Mayer, A.L. (1942) p.390 ; Wethey (1955) p.170 y (1958) p.19; Gaya Nuño (1958) p 123; Baticle, J. (1981) p.43; Wethey (1983)

⁷⁴⁶ Esto ya ha sido comentado a propósito de la obra del Lancing College, anteriormente estudiada en la página 278. Remítase para más información a Matthias Weniger, *op.cit.*, 2012 p. 41.

⁷⁴⁷ Harold Wethey fecha la obra hacia 1645-1650.

⁷⁴⁸ La restauración la lleva a cabo el pintor Pierre-Antoine Marchais en agosto de 1837, corrió a cargo de un tal Frémy. Matthias Weniger, *op.cit.*, 2003 p. 47-48.

⁷⁴⁹ Según a dado a conocer recientemente Matthias Weniger, en el reverso de la obra hay una inscripción en tiza blanca que hace referencia a las medidas anteriores a 1837: 248 x160 cm, en el catálogo de Baticle referente a las pinturas expuestas en París en 1838, las medidas de la obra son las siguientes: 234 x 108 cm y finalmente, en los catálogos de la Galería de Dresde posteriores a 1853, 212 x 111 cm, medidas con las que actualmente conocemos la obra. Matthias Weniger, *op.cit.*, 2012 p. 40-41.

⁷⁵⁰ *Ibidem*, p.39.

p. 141; Hempel Lipschutz (1988) Apéndice A; Odile, D.(2002) p.36; Weniger, M. (2003) p.350 y (2012) p. 39-42.

ETAPA GRANADINA 1652- 1667

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

Visión de San Antonio

Atribuida por Gustav F. Waagen en 1835

Fecha: No.(ca. 1652- 1660)

Óleo sobre lienzo

145 x 124 cm

Restauraciones: Se desconocen.

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: ---

Colección particular



No conocemos datos sobre su procedencia, las primeras noticias que se tienen datan de 1835, año en el que el historiador del arte Gustav F. Waagen menciona la pintura en la colección de Lord Shrewsbury⁷⁵¹, colección que abandona en 1857 para pasar a la de Lord Northwick y dos años más tarde a la de Lord Lindsay⁷⁵². Durante años esta pintura se dio por perdida, hasta que en 1998 Pérez Sánchez la identificó en una colección parisina⁷⁵³. Tras la reaparición de la pintura, se incluyó en la exposición que se celebró en Madrid con motivo de los actos conmemorativos del IV centenario del nacimiento de Cano, y tras ésta fue puesta a la venta en Sevilla, donde fue adquirida de nuevo por un coleccionista privado del que nada más conocemos⁷⁵⁴.

La pintura, que actualmente se atribuye a la mano de Alonso Cano⁷⁵⁵, se data entre los últimos años de éste en Madrid y los primeros de su periodo granadino, en fechas cercanas a la realización de las otras versiones de este tema. La obra está en relación directa con las ya mencionadas y presenta ciertas sutilezas técnicas que la equiparan a la versión conservada en Múnich⁷⁵⁶. Destaca la ejecución, el modelado y la expresividad del Niño que como ya señalara Anna Jameson en 1852, parece medio asustado contemplando a su madre⁷⁵⁷. Éste se asemeja a los tipos físicos de otros niños de Cano, como al que aparece en *La Virgen de la Leche* de Guadalajara o en la *Sagrada Familia* del Convento del Ángel Custodio de Granada. Se ha resaltado también de esta pintura, la intensidad del colorido y la viveza de los tonos de

⁷⁵¹ Waagen, G. F, *Treasures of art in Great Britain*, Londres, 1854, T. III, p.385.

⁷⁵² Navarrete Prieto, en *La modernidad del siglo de oro español*, Madrid, 2002, p.178 y Hugh Brigstocke, "Lord Lindsay as a collector", *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, 64, No. 2, Spring 1982, p. 306.

⁷⁵³ Harold Wethey la cree perdida en las monografías que escribió sobre este pintor. En 1998 Pérez Sánchez la localiza en París. Pérez Sánchez, *op.cit.*, 1999, p. 223.

⁷⁵⁴ La ya desaparecida casa de subastas sevillana *Arte y Gestión*, saca el lienzo a la venta el 21 de noviembre de 2002. La obra se adjudica por el precio de salida, 210.500€.

⁷⁵⁵ En la publicación de Hugh Brigstocke de 1982 antes reseñada, se alude a que esta pintura adquirida como obra de Cano en 1859, podría ser en realidad de Antonio de Pereda.

⁷⁵⁶ Siguiendo a Benito Navarrete, destaca la ejecución del velo vaporoso de la Virgen.

⁷⁵⁷ Ana Jameson, *Legends of the monastic orders, as represente on the fine Arts*, London, 1852, p. 286-287.

clara herencia italiana. A modo de curiosidad vemos oportuno señalar en este apartado un arrepentimiento que se aprecia sobre la cabeza de San Antonio, como puede verse, se intuye un segundo cráneo tonsurado que alargaría inicialmente la figura del santo.

Al igual que ya se comentara con motivo de la obra conservada en Múnich, hay en el Museo del Prado un pequeño boceto al óleo de este tema, que podría ser un diseño previo para esta pintura⁷⁵⁸.

Se desconoce el actual estado de conservación de la pintura, pero al igual que hemos visto en otras obras, estimamos que éste es bueno, a tenor del aspecto que presentaba en 2002 cuando fue expuesta en Madrid. A propósito de este punto cabe señalar, como ya hiciera Navarrete Prieto en 2002, que la obra ha sido recortada posiblemente por todo su perímetro, pero especialmente por la parte inferior de la misma. La escena parece comprimida, falta *aire* en torno a las figuras.

Bibliografía: Jameson, A. (1852) p. 286-287; Waagen (1854)T. III, p. 385; Wethey (1955) p.165; Brigstocke, H. (1982) p. 306; Wethey (1983) p.133-134 y 178-179; Pérez Sánchez (1999)p. 223; Navarrete Prieto (2002) p.178; Arte y gestión (14 nov. 2002) lote.183.

Recursos electrónicos:

http://elpais.com/diario/2002/10/17/andalucia/1034806954_850215.html
[consultada el 24 de junio de 2014]

⁷⁵⁸ *Visión de San Antonio*. Boceto del Museo del Prado, p. 140.

ETAPA GRANADINA 1652- 1667

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

La muerte de San Juan de Dios

Atribuida por Angelina Torné Poyatos en 1989

Fecha: No. (ca. 1653-1657)

147 x 105cm

Óleo sobre lienzo

Restauraciones: Sí, (ca. 1989)

Estudios científico-técnicos: Sí, R.X

Nº inv: ---

Museo San Juan de Dios, "Casa de los Pisa", Granada



La doctora Torné Poyatos publica esta pintura por primera vez, en 1989, momento en el que la localiza en Granada en manos de un coleccionista particular. Sobre su procedencia nada se sabe, esta autora sostiene la teoría de que la obra fuera un encargo directo de los descendientes de la familia García Pisa Osorio⁷⁵⁹. La pintura actualmente se conserva en el Museo San Juan de Dios, ubicado en el palacete que fuera residencia de los Pisa hasta mediados del XIX.

La obra fue asignada a los pinceles de Alonso Cano en este momento, y hasta la fecha la atribución sigue vigente. Se data en los primeros años del Racionero en Granada, en estrecha relación con las obras que éste hiciera en estos mismos años para el Convento del Ángel. Se ha destacado de la pintura la sobriedad con la que el santo se ha retratado siguiendo la línea naturalista de Cano. El modelado de la cabeza del San Juan, que se asemeja al que veremos algo después representado en la talla que hoy se conserva en el Museo de Bellas Artes de Granada o el interés por la diferenciación de calidades que se hace especialmente visible en el tratamiento de los tejidos o de la alfombra. Buen dibujo y riqueza de matices pictóricos, pese a la sobriedad de la paleta que viene determinada por la escena.

Hasta la fecha, no se conoce un dibujo previo de Cano que repita fielmente el esquema de esta composición. Pérez Sánchez en 1969 publicaba un pequeño boceto sobre, que se ha relacionado, aunque muy remotamente con esta obra⁷⁶⁰. En cuanto al tratamiento de los angelotes, se ha podido observar, como ya apuntara también Torné Poyatos y otros, la analogía entre el ángel que vemos a la izquierda de la composición sobrevolando la cabeza del santo, y el que aparece en el *Triunfo de Apolo*, obra de Alonso Cano conservada en la

⁷⁵⁹ Angelina Torné Poyatos, "Varia, La muerte de San Juan de Dios, pintura inédita de Alonso Cano", *Archivo español de arte*, nº 248, 1989, p.455-459.

⁷⁶⁰ El dibujo se conserva en la Colección Juan Abelló de Madrid procedente del álbum Alcubierre, esta fechada en años posteriores a la pintura hacia 1660-1667. Ha sido recogido de nuevo recientemente por Zahira Véliz.

Biblioteca Nacional, fechado en años anteriores a la pintura, modelo en el que bien pudo basarse Cano ⁷⁶¹.

Existen numerosas copias de esta obra realizadas por diversos autores, lo que demuestra la relevancia que tanto la pintura como el pasaje pudieron tener en la Granada del momento⁷⁶².

Se estima que el estado de conservación de la pintura es bueno. Según Torné Poyatos, la obra en los años cercanos a su reaparición había sido sometida a una limpieza que había devuelto a la obra parte de su riqueza y frescura original. Posteriormente y recién estrenado el siglo XXI, se llevó a cabo un estudio radiográfico de la pintura que reveló pequeños cambios de composición y la significativa economía de medios con los que la pintura había sido realizada⁷⁶³.

Bibliografía: Pérez Sánchez (1969)p.272,lám.112b; Torné Poyatos (1989)p. p.455-459 y (2001) p. 87-90; Benavides Vázquez, F. (2008) p.28-30; Navarrete Prieto y Pérez Sánchez (2009)p. 164-165; Véliz (2011) p. 430-431.

⁷⁶¹ Véliz, *op.cit*, 2011, p. 430-431.

⁷⁶² Entre otras se conocen la conservada en la Casa Pisa de Granada, otra en la Catedral de Málaga atribuida a Niño de Guevara y otra en colección privada madrileña. *Ibidem*.

⁷⁶³ Torné Poyatos , en *Alonso Cano espiritualidad y modernidad Artística*, 2001, p .87-90.

Retrato de Eclesiástico

Antes Don Luis Méndez de Haro y Guzmán

Atribuida por Harold Wethey 1983

Fechado: No. (ca.1657-1660)

Óleo sobre lienzo

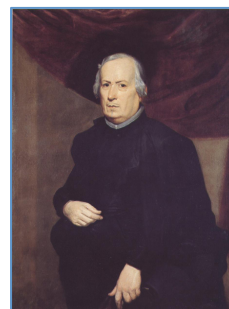
115 x 85 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº Inv: Bx E 520 ; Bx M 5728

Musée Des Beaux Arts, Burdeos



Son muchas las incógnitas que aún esconde esta pintura que se conserva en el Museo de Bellas Artes de Burdeos. Se desconoce la identidad del retratado, que en un principio se creyó Don Luis Méndez de Haro, sobrino del Conde Duque de Olivares, que sustituyó a éste como primer ministro de Felipe IV, tras su caída del poder⁷⁶⁴. Descartado este personaje, han sonado otros nombres como Juan López de Isasi e Idiáquez o José González⁷⁶⁵, aunque éstos no dejan de ser meras hipótesis.

Sobre la procedencia de la pintura no son muchos los datos que se tienen, al parecer la pintura estuvo en la colección de San Salvador de Sevilla, para después pasar a la de Duffour-Dubeigier quien legó sus bienes al Museo de Bellas Artes de Burdeos en 1861. Esta obra se conserva en esta institución desde entonces⁷⁶⁶.

La autoría de la obra es otro de los temas que sigue sin esclarecerse. De antiguo se conoce su atribución a Murillo, autor que se ha seguido repitiendo en los diferentes catálogos que se han realizado sobre el acervo del museo hasta al menos mediados del siglo XX. Esta autoría sin fundamento alguno, cabe descartarse a la vista de la nula relación entre los rasgos estilísticos que presenta el retratado y los que se pueden verse en las obras de este autor sevillano⁷⁶⁷. El nombre de Alonso Cano como posible autor del retrato, surge al ser incluida

⁷⁶⁴ Este personaje fue descartado ya por Harold Wethey en 1983 ya que los rasgos fisonómicos no corresponden con los retratos que se conocen de éste. Por otro lado el atuendo del retratado delata su condición de religioso, y se sabe que Luis de Haro nunca tomó los hábitos.

⁷⁶⁵ Juan López de Isasi e Idiáquez Cardenal y Caballero de Santiago, muere en 1647, nueve años después de ser nombrado Conde de Pie de Concha. Fue el encargado de la educación del infante Francisco Fernando, hijo de Felipe IV. José González muere en 1668, Fue miembro del consejo de Castilla que presidió el Consejo de Hacienda y de Indias. Estas dos personalidades han sido propuestas por Ángel Aterido en *Alonso Cano, Espiritualidad y modernidad artística*, 2001, p. 266.

⁷⁶⁶ El lienzo se registra en el catálogo de pinturas de 1864, atribuido a Murillo, con el nº 303. En esta publicación, se recogen además los datos sobre su procedencia antes indicados. *Catalogue des tableaux Musée de Bordeaux, Bordeaux*, 1864, p.44. En catálogos posteriores de 1879, 1881 o 1894 la obra se sigue recogiendo con la misma atribución.

⁷⁶⁷ Tanto Wethey (1983) como Aterido Fernández (2001) han desestimado esta atribución.

por Harold Wethey en la monografía que dedico al Racionero en 1983⁷⁶⁸. Esta autoría ha sido a posteriori recogida por el Museo de Bellas Artes de Burdeos y por otros estudiosos del artista como Ángel Aterido, aunque siempre con reservas.

El retrato sigue las pautas establecidas en la época, especialmente las marcadas por Velázquez a través de sus numerosos retratos en la Corte. El personaje representado frontalmente viste con los atuendos propios de los nobles y altos funcionarios, el alzacuellos blanquecino que asoma bajo estos, le delata como religioso⁷⁶⁹. El retrato de corte naturalista acapara la atención sobre el resto de la composición. Las carnaciones son menos rosadas que las que vemos en otros retratos de Cano, como en el *Caballero de Calatrava* de Gales o en el recientemente descubierto, *Retrato del III Marqués de Velada*, donde la riqueza de matices cromáticos es mucho más evidente. La factura del rostro tampoco es tan suelta y dinámica como la que puede verse en la anterior obra, si lo es, según parece, la de la mano izquierda. La figura sin artificios ni adornos, se sitúa sobre un fondo neutro en tonos tierras sobre el que se abre un cortinaje rojizo definido con ligeras pinceladas.

No se tienen datos sobre su estado de conservación o posibles intervenciones.

Bibliografía: Catalogue des tableaux Musée de Bordeaux...(1864) nº303; (1879) nº303; (1881)nº78; (1894) nº81; Wethey (1983)p. 154; Aterido Fernández (2001)p.266.

⁷⁶⁸ Wethey, *op.cit.*, 1983, p.145, nº 90. La incluye entre las obras de Cano aunque con un interrogante.

⁷⁶⁹ Aterido Fernández, *op.cit.*, 2001, p. 265.

ETAPA GRANADINA 1652- 1667, Madrid

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

Piedad

Atribuida por Antonio Ponz en 1774

Fechado: No (ca.1660)

Óleo sobre lienzo

154 x 211 cm.

Restauraciones: Sí, 1954

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv. 74

Academia de San Fernando, Madrid



Los primeros datos que se tienen de esta pintura la sitúan en Cuenca, en la iglesia de los Jesuitas hacia 1774⁷⁷⁰. Tres años después en 1777, el mismo autor, en la segunda edición que publica sobre su “Viage de España”, la ubica ya en la Academia de San Fernando⁷⁷¹ donde ha permanecido desde entonces, como podemos comprobar a través de los diferentes inventarios de pinturas de esta institución,⁷⁷² y de los diferentes testimonios de historiadores que han pasado por ella⁷⁷³.

No se tiene certeza sobre la procedencia original. Fernando López Sánchez⁷⁷⁴ sugiere que un contrato encontrado en el Archivo de Protocolos de Madrid podría estar en relación con esta pintura ⁷⁷⁵. Los datos que se recogen en dicho contrato, aportan referencias que perfectamente encajan con la descripción y dimensiones de ésta que nos ocupa⁷⁷⁶, no obstante y por lo que a nosotros respecta, creemos que aún faltan documentos concluyentes que determinen finalmente esta relación.

Como se ha podido ver, la obra comparte semejanzas con la pintura del mismo nombre de Alonso Cano, en el Museo Cerralbo, que a su vez toma como modelo la obra de Van Dyck, *La Piedad*⁷⁷⁷. La pintura de la Academia, a diferencia de éstas mencionadas, presenta una

⁷⁷⁰ Antonio Ponz, *Viage de España*, Tomo III. 1ª Ed (1774) p.112. “Cuenca, [iglesia de los Jesuitas] En la sacristía hay un bellissimo quadro apaisado, que representa a Jesu Christo muerto y a su Madre, en expresión del Mayor dolor, y es original del célebre Alonso Cano”.

⁷⁷¹ Antonio Ponz, *Viage de España*, Tomo III. 2ª Ed (1777) p.99. “Cuenca, [iglesia de los Jesuitas] En la sacristía hay un bellissimo quadro de Jesu Christo muerto, recostado en brazos de su Santísima Madre, figura expresiva * Hoy está como los de Cincinato en la casa de la Real Academia de San Fernando, y es original de Alonso Cano.”

⁷⁷² Véase los diferentes *Catálogos del Museo de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*; 1817 (p.17), 1819 (p.20), 1821 (p.22), 1824(p.34); 1829 (p.17) 1929 (p.18-19), 1964 (p.17).

⁷⁷³ Ceán Bermúdez, Elías Tormo, Martínez Chumillas o Wethey entre otros.

⁷⁷⁴ Fernando López Sánchez, “Varia, Nueva información sobre Alonso Cano”, *A.E.A.*, LXXVII, 2004, 305, pp. 75 a 97

⁷⁷⁵ Documento n.º 369a, Ángel Aterido, *Corpus Alonso Cano*, Madrid, 2002, pp. 400-401 y 637.

⁷⁷⁶ *Ibidem*. “Esta Conbenido y concertado Con Blas López maestro del arte de escribir En que le halla de hacer de pintura un cuadro con dos figuras, la una de Nuestro Señor tendido en el regazo de Nuestra Señora, que a de ser la otra figura con unas medidas de dos varas y media de ancho y dos varas de alto”. [216 cm x 173,2 cm]

⁷⁷⁷ En el Museo de Bellas Artes de Amberes.

composición simplificada en la que únicamente aparecen representados la Virgen con Cristo yacente. Se data en torno a 1660.

Como apuntara Wethey, la diferencia de calidad entre la zona inferior y superior de la composición es clara⁷⁷⁸. El estudio anatómico del Cristo está en la línea de otras representaciones de Cano, pero el rostro y manos de la Virgen presentan un tratamiento blando y descuidado. Según reseña M^a Elena Gómez Moreno, la obra fue limpiada para la exposición celebrada en Granada en 1954, motivo por el cual presenta este heterogéneo tratamiento⁷⁷⁹. A día de hoy, la obra se encuentra ligeramente deteriorada, especialmente a nivel de película pictórica, el fondo de la pintura presenta abrasiones por antiguas intervenciones que dejan traslucir una preparación rojiza. Por otro lado, la oxidación y oscurecimiento patente de los barnices enmascaran los matices pintura. Una oportuna limpieza podría revelar qué queda de original en la obra, y qué es fruto de intervenciones posteriores.

Bibliografía: Ponz 1^a ed (1774) p.112; 2^a ed (1777)p.99; Ceán Bermúdez (1800) ed.2001, p.220 *Catálogos de cuadros...* (1817)nº 17; (1819) p.20; (1821)p.22; (1824)p.24; (1829)p.17 (1929) p.18-19; (1964) p.17; Tormo (1929)p.27; M. Chumillas (1948)p.122-126; M^a Elena Gómez Moreno(1954)p. 51;Wethey (1955) p. 153; (1983) p.120, nº26; Aterido Fernández (a 2002)p.400; López Sánchez (2004) p. 75 a 97.

⁷⁷⁸ Wethey atribuye esta diferencia de tratamientos a la mala intervención de una mano posterior. Señala que la obra sufrió un incendio y que la parte superior tuvo que ser repintada. Véase: *op.cit.*, 1983, p.120.

⁷⁷⁹ M^a Elena Gómez Moreno, *Alonso Cano estudio y catálogo de la exposición...*, Madrid, 1954 p.51.

ETAPA GRANADINA 1652- 1667

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

Visión de San Antonio

Atribuida por Benito Navarrete Prieto y Zahira Véliz 2012

Fechado: No.(ca.1660)

Óleo sobre lienzo

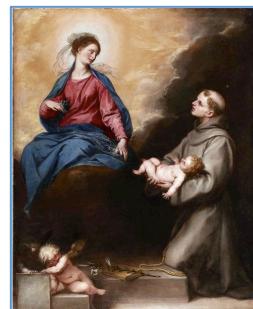
136 x 111 cm

Restauraciones: Sí, 2011

Estudios científico-técnicos: Sí

Nº inv: ---

Galería Caylus, Madrid



Según tradición oral esta pintura procede del Convento del Ángel Custodio de Granada, de donde salió en tiempos de la invasión napoleónica para no volver nunca, tal y como ocurrió con la mayoría de las obras⁷⁸⁰. Desconocemos en manos de quien salió de España, no obstante el lienzo se cita ya a finales del XIX en la colección del británico John Chapman Walker, quien presta la pintura en 1882 a la Royal Academy de Londres para que ésta fuera expuesta en la muestra sobre antiguos maestros que se llevó a cabo allí⁷⁸¹. La obra pasó posteriormente por diferentes colecciones británicas durante la primera mitad del siglo XX, hasta que fue adquirida en 1947 por William Randolph Hearst, magnate de la prensa estadounidense quien dos años después decide donar entre otras, esta obra al LACMA californiano⁷⁸². En esta institución permaneció el lienzo hasta 1986, fecha en la que la pintura fue puesta de nuevo a la venta en Nueva York para pasar a manos de un anónimo coleccionista brasileño⁷⁸³. Procedente de esta colección en 2011 reaparece la obra en la TEFAF de Maastricht ⁷⁸⁴. Actualmente la obra se encuentra en Madrid.

La obra por procedencia cabe datarla hacia 1660, años en los que está documentada la actividad de Alonso Cano en el Convento de las Madres Clarisas⁷⁸⁵. La técnica de calidad irregular ha hecho pensar a algunos historiadores como Wethey, en la posibilidad de que

⁷⁸⁰ En el convento granadino se mantiene la tradición que defiende que esta obra, hoy en colección particular, fue realizada dentro del programa iconográfico que Cano trazara para la iglesia. Así mismo confirman que la obra salió de allí, junto con otras muchas, en los años de la invasión francesa. Así nos lo confirma una religiosa clarisa que amablemente ha accedido a recibirnos. Hemos intentado localizar algún tipo de documento que confirme esta información, pero hasta la fecha no hemos dado con ninguno que recoja el asunto que se representa en este lienzo.

⁷⁸¹ *Royal Academy*...1882, p.46, nº219. *Vision of Saint Anthony*.

⁷⁸² La obra formó parte de las colecciones de un tal Mr. Grant en 1909 y más tarde de la de D. I. Chapman. Harold Wethey, *op.cit.*, 1983, p.134, nº 101. Años después, se registra la pintura años en diferentes publicaciones del LACMA donde se inventaría con la siguiente referencia: A. 5141.49-674 . Véase; Wescher, Paul, *op.cit.*, (1954) p.75.

⁷⁸³ *Sotheby's Nueva York*, Subasta del 5 de noviembre de 1986, lote145. Atribuida a Alonso Cano. Precio de remate 4.500\$ USD.

⁷⁸⁴ La galería de arte Caylus lleva la obra a Maastricht, donde es puesta a la venta por precio que rondó el millón de euros. <http://www.invertirentearte.es/index.php/en/art-market/1-mercado-de-arte/614-las-galerias-espanolas-en-tefaf> [23 de junio de 2014]

⁷⁸⁵ Xavier Salas, *op.cit.*, 1967, p.p.152-153.

ciertos discípulos hayan colaborado en la ejecución de la obra. Esta hipótesis ganó durante un tiempo cierta popularidad tras la aparición de versiones y bocetos atribuidos a Cano de este mismo asunto⁷⁸⁶. No obstante, tras el último tratamiento de limpieza realizada en 2012 se han podido conocer ciertas calidades técnicas que se ocultaban bajo la suciedad y los repintes, que han hecho que autores como Benito Navarrete Prieto o Zahira Véliz, expertos en la obra de Cano, hayan confirmado su autoría⁷⁸⁷.

La escena que a primera vista se basa claramente en la versión de Múnich, incorpora en esta versión dos pequeños angelotes recostados sobre unos escalones en la esquina inferior izquierda. La figura de la Virgen, que supone una de las partes más conseguidas de la composición, sigue el modelo de otras obras de Cano de la época, como la que vemos en las pinturas del Ciclo de la Virgen, hoy en Castres, procedentes del mismo templo granadino. En todos los casos se observa la intención de estilizar la figura femenina mediante el alargamiento del cuello y el modelado de una cabeza visiblemente pequeña y ovalada, recurso que ya viéramos en obras anteriores como *Juno*. El modelado del santo es algo blando y el sentimiento emotivo que suele verse en otras obras de Cano es ahora casi inexistente, no obstante tras las últimas labores de limpieza llevadas a cabo, se han podido recuperar sutilezas, transparencias y matices cromáticos que estaban enmascaradas bajo los barnices y que denotan indudablemente la mano del granadino.

El estado de conservación de la pintura es bueno, como ya se ha comentado la obra ha sido restaurada recientemente⁷⁸⁸.

Bibliografía: *Royal Academy...*(1882) p.46; Wescher, P. (1954) p.75; Wethey (1955) p.130; 180-181; Gaya Nuño (1958) p.124; Wethey (1983) p.134; Pérez Sánchez (1999) p. 223; Galeria Caylus (2012); De Urbina, J.A. (2013) p. 63-67.

Recursos electrónicos:

<http://www.invertirenarte.es/index.php/en/art-market/1-mercado-de-arte/614-las-galerias-espanolas-en-tefaf> [consultado el 23 de junio de 2014]

⁷⁸⁶ Véase las versiones conservadas en Múnich (p.179) o en colección particular (p.284) y los bocetos del Museo del Prado y Berlín. (p.140 y 301, respectivamente)

⁷⁸⁷ Galeria Caylus, *La visión de San Antonio de Padua*, 2012.

⁷⁸⁸ Agradecer a la galería Caylus de Madrid su amable trato y el que nos haya posibilitado la visita y el estudio de la obra *in situ*.

ETAPA GRANADINA 1652- 1667

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO

Cristo en el Huerto de los Olivos

The agony in the garden

Atribuida por Éva Nyerges en 2003

Fechado: No. (ca. 1660)

Óleo sobre lienzo

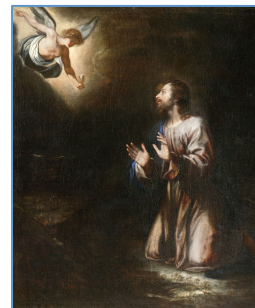
98,5 x 83 cm

Restauraciones: Sí, 2001

Estudios científico-técnicos: No

Nºinv: 794

Museo de Bellas Artes de Budapest, Hungría



Es muy escasa la información que se tiene sobre esta pintura que durante años se ha atribuido a Luis de Vargas. En el transcurso de la última restauración, el Museo de Bellas Artes de Budapest rectificó la autoría asignando la pintura a la mano de Alonso Cano⁷⁸⁹.

La procedencia original de la obra no se conoce. La primera información que se tiene sobre ésta, se remonta a los años de la invasión francesa, años en los que el embajador danés Edmund Bourke se hizo con numerosas pinturas españolas, entre ellas ésta. La obra estuvo en la colección de este diplomático, hasta 1821, fecha en la que el príncipe húngaro Pál Esterházy adquiere la pintura en París a la viuda de Bourke para la colección de su Padre Miklós II ⁷⁹⁰. La obra permaneció en esta familia hasta que en 1870, Miklós III, vende al Gobierno húngaro la colección de su abuelo, como medio de pago para liquidar las importantes deudas que había acumulado. La obra pasa así a la Galería Nacional, más tarde Museo de Bellas Artes de Budapest⁷⁹¹.

La autoría de la pintura, como se ha comentado, ha sido discutida. Durante años estuvo atribuida a Vargas, y más tarde, según menciona Éva Nyerges, Wethey y Soria la atribuyeron a José Antolinez⁷⁹². La última restauración realizada sobre la pintura a llevado a ésta investigadora a atribuirle a la mano de Alonso Cano. Durante esta intervención han salido a la luz elementos y personajes ocultos que están en relación con la técnica del Granadino. Se ha descubierto el uso de una gama cromática que coincide con la utilizada por el racionero en los

⁷⁸⁹ Éva Nyerges, corrobora la autoría de Cano en la publicación que hace en 2003, sobre las obras de Alonso Cano en el Museo de Budapest. Éva Nyerges, *op.cit.*, 2003, p.241-243.

⁷⁹⁰ En el inventario de la colección Esterházy de 1821, la obra se registra como obra de Vargas con el nº 1076. *Les Esterházy. Princes collectionneurs...* 2011, p.147.

⁷⁹¹ Éva Nyerges, *op.cit.*, 2003, p.229.

⁷⁹² Éva Nyerges, *Ibidem*, 2003, p.242. Citando a Wethey, H, *op.cit.*, 1955, p.185 y Soria, M.S, "José Antolinez. Retratos y otras obras", *A.E.A.* (29) núm., 113, 1956, p.8.

últimos años de su carrera, que es el momento en el que se viene datando la obra, en torno a 1660⁷⁹³.

En cuanto a las influencias de la pintura, existe una xilografía de Durero perteneciente a la serie de la Pasión, que representa este mismo tema fechado entre 1496-1497 y otro grabado del mismo autor y temática fechado en 1515, que podrían haber sido la fuente de Cano, ya que a nivel compositivo se observan importantes semejanzas, especialmente en cuanto a la figura de Jesús se refiere. También se ha señalado la posible influencia de la *Anunciación a los pastores* de Jacopo Bassano, en la realización del ángel que aparece en el ángulo superior izquierdo de la composición, aunque esto no deja de ser algo subjetivo.

El estado de conservación de la pintura debe ser bueno, el lienzo como ya se ha señalado fue intervenido a principios de siglo. Durante la restauración se prestó especial interés en la fase de limpieza de película pictórica y en la relativa a la eliminación de antiguos barnices que ocultaban gran parte de la pintura original⁷⁹⁴.

Bibliografía: *Museum of fine arts Budapest...* (1991) p.151; Éva Nyerges (2003) p.227-243; Éva Nyerges (2008) p.122 y 123; Moya Morales y Rodríguez Acosta (2008) p.30; *Les Esterházy.Princes collectionneurs...* (2011), p.147.

⁷⁹³ *Ibidem*, 2003, p.243.

⁷⁹⁴ *Ibidem*, 2003, p.242-243. Con la limpieza se ha sacado a la luz el paisaje en el que se localiza la escena, donde aparecen un grupo de soldados con antorchas y un personaje que se ha identificado como Judas.

Inmaculada

Atribuida por Harold Wethey en 1955

Fechado: No. (ca. 1665-1666)

Óleo sobre lienzo

212 x 172 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº Inv: ---

Colección particular



Procedente de una colección particular cartaginesa reaparece en 2010 esta versión de la *Inmaculada del oratorio* de la Catedral de Granada que Harold Wethey dio por perdida en 1983⁷⁹⁵.

Sobre el origen de esta obra no existe hasta la fecha unanimidad. Wethey en 1955 relacionó el lienzo con una pintura del mismo tema que se atribuye a Cano en el inventario de bienes de Dña. M^a Teresa de Pliego realizado en Málaga en 1733⁷⁹⁶, procedencia que años después fue rechazada por José Manuel Arnaiz debido a la falta de correspondencia entre las dimensiones citadas y las que presentaba la pintura⁷⁹⁷. Los primeros datos documentados que se tienen la citan a principios del siglo XX, en la colección del lorquiano Don Mariano Pelegrin Dum, quien al parecer había heredado la obra de sus antepasados. En esta colección se conservó el lienzo hasta 1921 año en el que éste fue adquirido por Magdalena Clara Maestre, última propietaria de la obra antes de su reaparición en 2010 en la galería madrileña Coll & Cortes. Actualmente la pintura se encuentra de nuevo en una colección particular⁷⁹⁸.

Las similitudes compositivas con la *Inmaculada Concepción* del oratorio y la calidad estilística que presenta esta pintura, la relacionan sin duda alguna con la mano de Alonso Cano. No

⁷⁹⁵ "De extraordinario interés es la desaparecida Inmaculada Concepción que antes se hallaba en la capilla privada de Mariano Pelegrin Dum, de Lorca, y que al parecer, fue una de las víctimas de la Guerra Civil española. [...] Han fracasado todos los esfuerzos por encontrar el cuadro, ya que ni siquiera la familia Pelegrin Dum sabe que ha sido de él desde 1936". Harold Wethey, *op.cit.*, 1983, p.85.

⁷⁹⁶ Harold Wethey, *op.cit.*, 1955, p. 87-88 y 159-160.

⁷⁹⁷ Arnaiz, J.M^a, "De Alonso Cano y su discípulo Bocanegra", *A.E.A.* nº nº 210, 1980, p. 186-189. En el inventario se habla de una Inmaculada Concepción de 3 varas (250 cm aproximadamente), mientras que ésta que nos ocupa no pasa de los 212 cm. A título personal comentar, que de acuerdo a la versión que se conoce en el Oratorio de la catedral granadina con la que las analogías compositivas son más que visibles, no parece probable que el lienzo haya sido reducido hasta 40 cm en su altura.

⁷⁹⁸ Galería Coll & Cortés [consultado el 30 de julio de 2014] <http://www.collcortes.com/art-details.html?532311477b5771268822d298>

obstante y siguiendo a José María Arnáiz, no se descarta la intervención de algún ayudante en la ejecución del fondo, que de acuerdo a los modelos que se conocen de Cano, adquiere en esta ocasión demasiado protagonismo. La obra cabe datarla en los últimos años de actividad del Racionero en torno a 1665, de acuerdo a los años de ejecución del otro ejemplar que se conserva en Granada, fechado entre 1660 y 1667. Esta obra que nos ocupa es casi con toda seguridad posterior a la del Oratorio.

La imagen destaca por la belleza idealizada de la modelo, tan característica de los tipos marianos de Cano. Sigue, como ya viéramos a propósito de la versión del oratorio, las pautas iconográficas marcadas por Pacheco. Repite el abultamiento de paños a la altura de caderas, aunque esta vez éste es ligeramente más discreto. Hay un espléndido modelado de los pliegues del manto, así como del rostro y manos de la Virgen. El cromatismo y la sutileza de matices que se aprecia especialmente en las carnaciones tanto de la Virgen como de los angelotes, es una vez más el gran protagonista de la composición.

No conocemos de primera mano el estado de conservación de la pintura, pero de acuerdo a la fotografía que tenemos éste debe ser bueno.

Bibliografía; Wethey (1955)p. 87-88 y 159-160; Arnáiz, J.M^a. (1980)p. 186-1989; Wethey (1983)p. 85 y 126, nº39; Calvo Castellón (2001)p.71, nota.8.

Recursos electrónicos: Galería Coll & Cortés [consultado el 30 de julio de 2014]
<http://www.collcortes.com/art-details.html?532311477b5771268822d298>

**4.4 OBRAS ATRIBUIDAS A ALONSO CANO (?)
(CON DISCREPANCIAS ENTRE EXPERTOS Y DE DUDOSA
ATRIBUCIÓN.)**

ETAPA SEVILLANA 1624-1638

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO (?) Palazzo Bianco: atribuida a Alonso Cano

Comunión de la Virgen

Atribuida por Delenda Odile en 2001

Fechado: No (ca.1635-38 ?)

Óleo sobre lienzo

87 x 45 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: PB223

Palazzo Bianco, Génova, Italia



Este lienzo atribuido a Cano no sin recelos, hoy en el Palazzo Bianco de Génova, se ha disputado durante años con la obra del mismo tema conservada en México, el puesto por ver quien de las dos fue la originaria del convento sevillano de Santa Paula. Ahora que hemos descartado la posibilidad de que el lienzo mexicano proceda de este retablo, seguimos sin tener certeza alguna sobre si fue ésta realmente la obra que un 31 de diciembre de 1810 salió del templo jerónimo⁷⁹⁹.

En el museo genovés su entrada se registra en 1889, coincidiendo con la fecha en la que se incorpora al palacio el legado de la duquesa de Galliera⁸⁰⁰. Anteriormente a esto, y dando por válida la teoría de que ésta fuera la pintura salida de Santa Paula, la obra tras pasar por la colección del General Soult, fue puesta a la venta junto con el resto de las obras en mayo de 1852⁸⁰¹. En este año la pintura fue adquirida por un tal Sr. Roux del que nada se ha llegado a conocer. Estimamos que en años posteriores, la pintura pudo ser adquirida por Raffaele de Ferrari, II duque de Galliera, quien ya desde 1852 atesoraba entre sus bienes varias obras de Cano procedentes del mismo retablo⁸⁰². Tras la muerte del duque, su consorte María de Brignole-Sale, heredó el patrimonio familiar, parte de cual años después sería legado a la ciudad de Génova.

⁷⁹⁹ Veremos más adelante como Harold Wethey plantea en su momento la posibilidad de que esta obra, no sea más que una copia de la original de Santa Paula. Para ver más datos sobre la salida de las obras de Santa Paula véase una vez más la publicación de Jeannine Baticle, *op. cit.*, 1979, p. 128-129.

⁸⁰⁰ *El esplendor de Génova, pintura de los siglos XVI al XVIII en la colección del Palazzo Bianco*, Museo de Bellas Artes de Bilbao, Bilbao, 2003, p.14

⁸⁰¹ *Catalogue raisonné... 1852 n° 42. Un évêque donnant la communion à une fille [¿?] 7.000 Fr.*

⁸⁰² El duque de Galliera en la subasta de la colección Soult, se hizo con los siguientes lotes 44,45,46,47. Consúltase la bibliografía reseñada en la nota anterior para más información.

Las dudas sobre la autoría de esta pintura siguen hoy vigentes. El museo genovés recoge el lienzo como obra atribuida a Alonso Cano⁸⁰³, atribución posiblemente infundida tras el estudio en 2001 de Delenda Odile, quien defendía firmemente la idea de que ésta era la obra salida de Santa Paula, apoyándose en la tesis de que la falta de coherencia con el estilo de Cano radicaba en los numerosos repintes que sufría la pintura⁸⁰⁴. Rechazaba así, la reconstrucción hipotética planteada algunos años antes por Jeannine Baticle y la observación realizada por Harold Wethey en 1982, donde éste planteaba la posibilidad de que ésta pintura que nos ocupa, fuera una copia realizada en el siglo XIX, y no la original pintada por Cano⁸⁰⁵.

La datación de la obra también es un tema farragoso, siguiendo la teoría de Odile cabría fecharla en los años en los que se documenta la actividad de Alonso Cano en este convento sevillano, en torno a 1635-1638. Ahora bien, observando el estilo pictórico y la técnica de la pintura, vemos como poco o nada tienen que ver éste, con el resto de obras que conocemos de estos años, lo que invita a datarla incluso más allá del XVII⁸⁰⁶.

A nivel compositivo la escena se articula en un interior en torno a una diagonal que forman San Juan y la Virgen. En un segundo plano de la composición aparecen dos angelotes de calidad cuestionable. Ni el dibujo ni modelado vemos que se corresponda con la mano del Racionero, los rostros tanto de San Juan como de la Virgen, presentan una definición que no recuerda a las pinturas sevillanas de estos años.

Desconocemos en qué estado se encuentra la pintura. El conservador Piero Boccardo recogía en su publicación de 2004, que la obra había sido restaurada recientemente. Señalaba también, que durante la intervención, se habían descubierto cambios compositivos, sobre los que no añadía ningún dato más⁸⁰⁷. Sería interesante poder acceder a estos estudios.

*Bibliografía: Catalogue raisonné... 1852 n^o 42; Wethey (1955)p.186; Baticle, J. (1979)p.123-134; Hempel Lipschutz (1961); Wethey (1982)p.6; Wethey (1982)p.6 y (1983) p. 114 y 140; Odile, D. (2001) p.30; Boccardo e Di Fabio (2002) p.286; *El esplendor de Génova* (2003), p.14; Boccardo. P (2004)p. 241-244.*

⁸⁰³ <http://www.museidigenova.it/spip.php?article103> [Consultada el 6 de junio de 2014]

⁸⁰⁴ Delenda Odile, *op.cit.*, 2001, p.31.

⁸⁰⁵ H. Wethey, *op.cit.*, 1982, p.6. Anteriormente este autor ya había rechazado la atribución de esta obra a Cano en su publicación de 1955, donde la excluía del catálogo. H. Wethey, *op.cit.*, 1955, p.186.

⁸⁰⁶ Un análisis técnico completo de la pintura podría esclarecer todas estas dudas que se plantean, desde las relativas a la autoría hasta las de su datación.

⁸⁰⁷ Piero Boccardo, *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*, ed. Fundación Carolina, Madrid, 2004, p.223.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO (?)

Visión de San Antonio. Boceto

Atribuido por Wilhelm von Bode en el siglo XIX

Fechado: No (ca.1646-1652)

Óleo sobre lienzo

37 x 27 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: Se desconocen

Nº inv: 1299

Staatliche Museum, Berlin (?)



No es mucha la información que se tiene sobre este pequeño boceto que se atribuye no sin recelos a la mano de Alonso Cano⁸⁰⁸. Fue dado a conocer en 1969 por Rogelio Buendía y recogido después por Harold Wethey en 1983⁸⁰⁹. En publicaciones sobre el museo alemán, no hemos conseguido encontrar ninguna referencia a esta pintura.

Este boceto se aparta ligeramente del resto de versiones sobre este tema, que se relacionan con la mano de Cano⁸¹⁰. En las otras el santo dirige su mirada hacia la Virgen, en ésta sin embargo, mira al Niño. Ahora el protagonismo parece recaer sobre el grupo formado por San Antonio y el Niño, dejando en un segundo plano a la figura de la Virgen que apenas aparece esbozada. Se aprecia como ya señalara Buendía, una doble factura de zonas brevemente manchadas y otras duramente definidas. La baja calidad técnica del lienzo, más allá de que bien pudiera ser una pintura preparatoria, está a mi juicio muy lejos de la soltura y dominio que se ve en otras obras de Alonso Cano, no hay más que ver el boceto del mismo asunto conservado en el Museo del Prado, obra auténtica del Racionero.

Siguiendo de nuevo al historiador del arte madrileño, estimamos que el estado de conservación actual de la pintura no es bueno⁸¹¹.

Bibliografía: Buendía (1969), vol I. p.276-277, lám. 144; Wethey (1983)p.134, nº 60.

⁸⁰⁸ Atribuido por el historiador alemán Wilhelm von Bode según Rogelio Buendía, *op.cit.*, 1969, vol I. p.276.

⁸⁰⁹ La obra aparece en los catálogos del Museo desde 1912 entre las obras conservadas en depósito. *Ibidem*.

⁸¹⁰ Véase, las versiones de Múnich, de colección brasileña o el procedente del acervo de Lord Shrewsbury, también en colección privada.

⁸¹¹ La obra en palabras de Buendía presentaba en 1969, fecha en la que la obra fue expuesta en Granada, un estado de conservación deficiente con notorios repintes.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO Y TALLER (?)

Virgen de Montserrat con Monjes y escolares músicos

Atribuida a Alonso Cano y taller por Pérez Sánchez en 1981

Fecha: No (ca. 1650-1652)

Óleo sobre lienzo

163 x 118 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: se desconocen

Nº inv: 749

Academia de San Fernando, Madrid



Las atribuciones de esta obra han oscilado a lo largo de los años. A día de hoy, aún no hay datos concluyentes que verifiquen con certeza la autoría de esta pintura.

Durante el siglo XIX en la Academia de San Fernando fue recogida como obra del catalán Antoni Viladomat ⁸¹², pero a partir de 1929 en el catálogo redactado por Antonio Castro se le asigna una nueva autoría al atribuirlo a Alonso Cano⁸¹³. El mismo año Elías Tormo rechaza esta atribución asignando la obra a la mano de Fray Juan Ricci, atribución que se mantiene hasta la publicación de Pérez Sánchez en 1964, donde éste vuelve a asignarla a los pinceles de Cano⁸¹⁴. Así una y otra vez se han ido sucediendo las distintas atribuciones unas veces a Ricci y otras a Cano hasta casi nuestros días ⁸¹⁵.

A principios de los años ochenta, el descubrimiento de una pintura subyacente que representa este mismo tema, bajo la conocida obra de Cano, *Visión de San Benito* en el Museo del Prado⁸¹⁶, parece haber decantado finalmente la balanza en favor de Alonso Cano y su círculo. Autores como Cruz Valdovinos o Calvo Castellón en los últimos años han ratificado esta opinión. Hoy en día la pintura se recoge en la Academia de San Fernando como obra de Alonso Cano y taller.

En cuanto a la procedencia de la obra, no son definitivos tampoco los datos que se tienen. La opinión comúnmente aceptada⁸¹⁷, que no deja de ser una hipótesis, es que la pintura procede

⁸¹² *Catálogos*; 1817 nº 269; 1819 nº 227; 1821 nº 280; 1824 nº 6; 1829 nº 8.

⁸¹³ *Catálogo de 1929*, nº 10, p.41-42.

⁸¹⁴ Pérez Sánchez, *Inventario de pinturas*, 1964, p.68.

⁸¹⁵ Chumillas no incluye la obra en su extensa monografía sobre Cano. Wetthey tachó de inaceptable en 1955, la atribución a Cano defendiendo la autoría de J. Ricci. En las monografías posteriores de 1958 y 1983 no la recoge. Mientras que Pérez Sánchez en 1981 la atribuye a Cano y taller, autoría que han mantenido autores como Cruz Valdovinos 2002 o Calvo Castellón, 2012.

⁸¹⁶ Pérez Sánchez, "Un Alonso Cano oculto en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, Vol. 2, Nº 5, 1981, p.117-122.

⁸¹⁷ Admitiendo la autoría de Cano y taller como válida.

del Monasterio benedictino de Montserrat en Madrid⁸¹⁸. Posteriormente debió pasar a la colección real tal y como menciona Cruz Valdovinos, aunque no se conoce a través de que medios ya que en la testamentaria de Carlos III realizada en 1789, se registra una obra con la siguiente descripción; “Alonso Cano, Nuestra Señora de Montserrat con varios santos de dos varas de alto y vara y media de ancho⁸¹⁹ tasada en tres mil reales”⁸²⁰. Estos datos, que coinciden con la obra de la Academia, han hecho pensar a los historiadores en la posibilidad de que ésta sea la obra mencionada entre los bienes de la Casa del Campo del monarca. Con la Guerra de la Independencia y el saqueo de las colecciones reales, la obra mencionada en la testamentaria de Carlos III, aparece recogida de nuevo en el inventario realizado por Quillet en 1808⁸²¹.

Hasta aquí los datos parecen encajar, pero es a partir de este momento cuando se observan lagunas y ciertas incoherencias, ya que supuestamente nueve años más tarde ésta pintura que había sido atribuida a Cano durante años, aparece recogida en el inventario de la Academia de San Fernando de 1817, como obra de Antonio Viladomat.⁸²²

Aceptando por válida la procedencia propuesta por Pérez Sánchez quien a su vez se basaba en Palomino, cabe situar la pintura a finales del periodo madrileño, en torno a 1652, en los años previos a su marcha a Granada⁸²³. No obstante, a nivel estilístico la pintura muestra muy pocas semejanzas con las obras realizadas en estos años por el Granadino ⁸²⁴, la calidad de la misma es bastante pobre, lo que sugiere, en caso de que se acepte la autoría de Cano, la alta participación del taller.

La composición que se establece en tres niveles, presenta notables diferencias de calidades.

⁸¹⁸ Pérez Sánchez, *op.cit.*, 1981, p.118.

⁸¹⁹ Convertido al sistema métrico decimal equivale aproximadamente 166 x 124 cm, dimensiones en estrecha relación con las que hoy se conoce a la obra de la Academia de San Fernando, 163 x 118 cm.

⁸²⁰ Fernando Fernández de Miranda y Lozana, *Inventarios reales Carlos III*, tomo II, 1988, nº4597. Por otro lado, comentar que la tasación en 3000 reales se nos antoja algo elevada para la calidad que presenta la pintura, ya que en el mismo inventario, *La Visión de San Benito y Cristo sostenido por un ángel*, ambas obras auténticas de Cano y hoy en el Museo del Prado, aparecen tasadas en 4000 y 8000 reales respectivamente.

⁸²¹ [229] *Al. Cano: Vierge de Monserrat & chœur de religieux; curieux le chœur surtout est frappant*. En; José Luis Sancho, “Cuando el Palacio era el Museo Real...”, *Revista Arbor*, CLXIX, 665 (Mayo 2001)p.114 nº229. Citando a Frederic Quillet, *Description des Tableaux du Palais de S.M.C, 1800*.

⁸²² No deja de resultar confusa la propuesta que plantea Cruz Valdovinos en 2002. A título personal son observadas ciertas incompatibilidades que están aún por aclarar. No obstante considero interesante, dejar constancia de las diferentes teorías que se han propuesto sobre esta obra, por si pudieran servir de punto de partida en futuras investigaciones.

⁸²³ Palomino, *op.cit.*, 1743, p.183. Relata que previa a la marcha a Granada, Cano estaba trabajando en la iglesia del Convento de Montserrat de Madrid. Es de suponer, que si efectivamente Cano hizo esta pintura para los Benedictinos, fuera también en estos años.

⁸²⁴ A estos años se atribuyen los dos *Cristos sostenidos por un ángel* del Museo del Prado, el *Santo Domingo en Soriano* en Granada, el *Cristo atado a la columna* de Bucarest... entre otros.

El paisaje que representa el macizo con el monasterio de Montserrat, se aleja ampliamente de los planteamientos vaporosos, que Cano tiende a utilizar en estas fechas. Por otro lado, salvo ciertos personajes aislados como el San Benito, que vemos situado a la derecha de la Virgen construido con ligeras y fluidas pinceladas, el resto de retratos, especialmente los de los niños cantores, resultan impersonales y se alejan de naturalismo de las representaciones canescas de este periodo.

La obra se encuentra estable, sin presentar grandes signos de deterioro. Se desconoce si ésta ha sido intervenida en los últimos años.

Bibliografía: Catálogos de cuadros... (1817)nº 269; (1819) nº227; (1821) nº280; (1824) nº6; (1829) nº8, (1929),nº 10, p.41-42; Tormo (1929)p. 44-45; Wetthey (1955) p.187; Pérez Sánchez (1964) p.68 y (1981)p.118; Fernández de Miranda y Lozana (1988) nº4597 *José Luis Sancho*(2001) p.114; Cruz Valdovinos (2001)p. 212 y 213; (2002)p.89; Calvo Castellón (2012)p.68-69.

ETAPA MADRILEÑA 1638-1652

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO (?)

Niño Jesús dormido

Atribuido por William Bankes en 1815

Fechado: No (ca.1652)

Óleo sobre lienzo

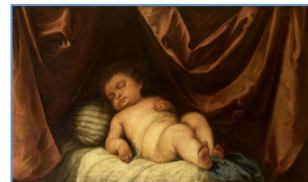
52 x 91 cm

Restauraciones: Sí, 1981

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv. : CMS1257133

Kingston Lacy, Wimborne, Dorset, Reino Unido



Se desconoce el lugar de procedencia de esta obra. Las primeras referencias la sitúan en la segunda mitad del XVIII en la colección del grabador madrileño Don Pedro González de Sepúlveda⁸²⁵. Posteriormente William Bankes debió adquirirla en Cádiz en torno a 1814, siguiendo una carta manuscrita dirigida a su padre Henry Bankes que se conserva fechada un año después⁸²⁶. La pintura en esos años fue depositada en la mansión familiar de Kingston Lacy donde a día de hoy se sigue conservando⁸²⁷. Esta residencia, como ya se comentara a propósito de la *Coronación de la Virgen*, pasó en 1981 a titularidad pública, siendo regentada hoy por la Fundación Británica National Trust.

En cuanto a la autoría, no hay seguridad plena a la hora de atribuir la pintura a la mano de Alonso Cano, al parecer, de las versiones que se conocen, ésta es la que más de cerca sigue los modelos canescos⁸²⁸. El cuidado estudio de las calidades de telas representadas, la delicada definición del Niño y sobre todo, la especial atención prestada a las gradaciones lumínicas de los plegados de los cortinajes, parecen delatar la intervención del maestro. En Kingston Lacy se expone como obra atribuida a Alonso Cano.

La obra datada por los estudiosos en los primeros años de su marcha a Granada, parece

⁸²⁵ Wethey en su monografía de 1955, la supone procedente de esta la colección. Al parecer Don Pedro González de Sepúlveda poseía entre sus bienes una pintura de este asunto de Alonso Cano. Véase Wethey, *op.cit.*, 1955, p.154. Hasta la fecha no hemos encontrado ninguna fuente que ratifique esta hipótesis.

⁸²⁶ "From Cairo, 3rd September 1815. [...] Though I could have wished that they were all good. I am pleased to find that of the pictures from Cadiz the three which you admire are the ones which I esteemed by much the best; the Sleeping Child is in my mind a most delightful picture it is in the very best manner of Alonso Cano the next best of all the Spanish School to Velasquez & Murillo he was superior to either of them in drawing, particularly of hands and feet." Kathleen MacLarnon, "Bankes and his collection of Spanish Paintings at Kingston Lacy", *The Burlington Magazine*, vo.131, Feb, 1990, p.120-121.

⁸²⁷ Existe un dibujo realizado por William Bankes que especifica la situación de las pinturas españolas dentro de uno de los espacios de la casa. En él, entre otras, se señala la posición que ocupaba este lienzo. Kathleen MacLarnon, *op. cit.*, p.114.

⁸²⁸ Wethey en 1955, señala la existencia de otra versión de esta pintura en la colección del barcelonés José Gudiol. También la de varias copias; una entonces, propiedad de Juan Osorio (hoy en colección particular granadina, atribuida por Sánchez Mesa a un discípulo de Cano) y otra, en la colección Blanco y López Arenzana que diera a conocer anteriormente Martínez Chumillas y que poco o nada tiene que ver con Alonso Cano.

atender a las características que hemos ido viendo en obras realizadas en años cercanos. La intensidad de colorido recuerda a otras obras del periodo madrileño como la *Educación de la Virgen*, donde la influencia del cromatismo flamenco se aprecia claramente. Por otro lado, se observan similitudes con otras obras de sus primeros años en Granada como el *Milagro de Santo Domingo* de la Fundación Rodríguez Acosta, donde puede verse una vez más el interés de Cano por el estudio y la caracterización de los diferentes tipos de tejidos. En común con esta obra se observa el tratamiento de una de las telas que cubre a M^a Magdalena que presenta un rayado azul y blanco, y que se recrea de forma parecida en el cojín sobre el que duerme el Niño⁸²⁹. En cuanto a la figura del Niño, vemos que guarda relación con los tipos infantiles que lleva a cabo a partir de su llegada a la Curia, más regordetes, con el pelo más largo y rizado y de mayor edad que los que veníamos viendo en sus representaciones del periodo madrileño. En esta pintura el Niño se asemeja en cuanto a constitución y tratamiento, a los angelotes de otras obras de estos años como los de la *Anunciación* del ciclo de la catedral (ca.1652), los del *Milagro de Santo Domingo en Soriano* (ca.1652-1662), o los de la *Sagrada Familia* del Convento del Ángel de Granada (ca.1653-1657).

Desconocemos directamente el estado de conservación de la pintura, desde Kingston Lacy nos confirman que éste es bueno, a pesar de no haber sido intervenida la obra desde 1981, año en el que tras su ingreso en la National Trust la pintura fue sometida a una ligera restauración de carácter preventivo⁸³⁰.

Bibliografía: Waagen, G.F. (1857)p.382;Mayer (1942), p.388; Chumillas (1948)p.139; Wethey (1955)p. 154; Gaya Nuño (1958) p.123; Wethey (1983)p.120; MacLarnon, (1990)p. 114-125; Álvarez Lopera (2001) p.23; Fernández Pardo, vol.V (2007)p. 196; Moya Morales (2008)p. 55;

Recursos electrónicos: <http://www.nationaltrustcollections.org.uk/object/1257133>
[Consultado el 7 de abril de 2014]

⁸²⁹ Este tipo de rayado también se ve en una de las mujeres representadas en *La presentación de la Virgen*, del ciclo de la Virgen de la Catedral, terminada hacia 1664.

⁸³⁰ Gracias a Rob Gray, encargado de colecciones en Kingston Lacy y a Tina Sitwell, conservadora de pinturas de la National Trust por la información proporcionada.

Virgen con Niño

Atribuida por K.M. Malitskays en 1947

Fechada: No. (ca. 1662)

Óleo sobre lienzo

91 x 73 cm

Nºinv: MEBA 198

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Cedido desde 1924 por el Hermitage de San Petersburgo

Museo Estatal de Artes plásticas A.S Pushkin, Moscú, Rusia



Perteneciente al Museo Estatal del Hermitage de San Petersburgo, se encuentra hoy cedida en Museo Pushkin de Moscú.

Esta pintura en relación directa con la *Virgen de Belén* de la catedral de Sevilla, procede tal y como diera a conocer Rose Wagner en 1983 de la colección privada de Manuel Godoy, que fuera confiscada en tiempos de la invasión francesa⁸³¹. Según apunta esta misma autora, la pintura aparece también en una de las listas de obras con destino el Museo Napoleón aunque según parece, finalmente debió descartarse su salida⁸³². Hacia 1810 el banquero afincado en Ámsterdam, William G.Coeswelt compra la pintura en España para venderla apenas cinco años después al Zar Ruso Alejandro I, quien la incorpora tras su adquisición al Museo del Hermitage, actual propietario de la pintura. En 1924, este museo la cede al Pushkin de Moscú donde hoy la encontramos expuesta⁸³³.

Las dudas sobre la atribución a Cano de esta pintura han sido muchas a lo largo de la historia, a día de hoy aún no se tiene certeza absoluta sobre su autoría. Su semejanza con la sevillana *Virgen de Belén*, ha hecho que ciertos investigadores la crean copia salida de los pinceles de alguno de sus discípulos⁸³⁴. Otros sin embargo como K.M. Malitskays o Wethey, han insistido en la originalidad de la obra y en su atribución al maestro granadino apoyándose en la calidad que presenta la misma⁸³⁵. No obstante, y pese al empeño de estos autores por atribuir la obra a la mano del Racionero, en el último catálogo que publicó Museo Pushkin en 1995 la obra

⁸³¹Frederic Quillet la recoge en el inventario que realiza en 1808 con el nº 86, " La Virgen y Jesús de medio cuerpo" (I). Pérez Guzmán Enrique, *Las colecciones de cuadros del Príncipe de la Paz*, " La España Moderna" , Madrid, 1 de agosto de 1900, p. 105.

⁸³²Isadora J. Rose Wagner, "Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista", Tesis doctoral presentada en la Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1983, p. 73.

⁸³³Ludmila Voyma Kagané, *La pintura española del Museo Ermitage, siglos XV al XIX*, Sevilla, 2005, p.147.

⁸³⁴*Ibidem*, p.146. La autora cita a Von Loga y Wrangel como partidarios de esta creencia. También Enrique Valdivieso en 1978, la considera como una réplica, obra de taller.

⁸³⁵K.M. Malitskays (1947) p.165 o Wethey (1958) p.15 y (1983) p .128.

apareció como copia de Alonso Cano⁸³⁶, mientras que en el catálogo de 2005, sobre las obras españolas del Hermitage de San Petersburgo –actual propietario de la obra–, ésta aparece atribuida a Cano. El debate, como vemos, aún sigue abierto.

Wethey en 1955 se aventura a datar la obra en torno a 1650. Esta fecha a día de hoy, ha de descartarse si se dan por válidas la últimas investigaciones realizadas por Romero Torres quien sitúa en torno a 1662 el periodo de ejecución de la originaria *Virgen de Belén* de la catedral de Sevilla⁸³⁷. Teniendo en cuenta estas consideraciones, la obra que nos ocupa debe fecharse a partir de entonces.

Las dimensiones y el formato del lienzo se asemejan a las que presenta la pintura de la catedral. En lo que a los representados se refiere se observan leves diferencias; el rostro de la Virgen se muestra ligeramente más esbelto con respecto a la primigenia, al igual que el rostro del Niño quien aparece con unas facciones más bellas y expresivas en línea con los modelos dulcificados de los niños de Murillo. Más allá de estas pequeñas diferencias, la semejanza con el conjunto sevillano es plena. La importante similitud entre ambas, ha hecho que se hayan generado ciertos recelos sobre su autenticidad. En relación con esta cuestión, hay que mencionar la existencia de obras, dentro de la producción de Cano, que comparten temática, y que han sido representadas con ligeras variaciones entre ellas ⁸³⁸.

Se desconoce el estado de conservación actual de la obra.

Bibliografía: Catalogue de la Galerie des Tableaux Ermitage imperial, San Petersburgo (1869) vol. I , p.125, nº353. K.M. Malitskays (1947) p.165; Wethey (1955) p.161; Gaya Nuño (1958)p.123, nº460, Wethey (1958), p.15 y 20; Valdivieso (1978) p.70; Wethey (1983), p. 128; *Catalogue of painting...*(1995) p.228, nº198; Bernal Ballesteros (1996) p.99; González Segarra (2005) p.51; Kagané, (2005), p.147.

⁸³⁶ En el catálogo de 1995 la obra se registra como Alonso Cano, copia posterior, siglo XVII. *Catalogue of painting, State Pushkin Museum of fine arts, Moscow*, 1995, p.228 nº 198.

⁸³⁷ Romero Torres, *op cit.* p.429. Para más información sobre esta obra, remítase a la ficha de la *Virgen de Belén*, p.133.

⁸³⁸ Hablamos de la *Virgen del lucero* de Granada y la *Virgen con Niño* del Museo del Prado o del *San Jerónimo Penitente* conservado en Granada y su homónimo de la iglesia de los Jerónimos en Madrid.

ETAPA GRANADINA 1652-1667, Madrid

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO (?)

Cristo atado a la columna

Atribuida por Pérez Sánchez en 1999

Fechado: No (ca. 1657 - 1660)

Óleo sobre lienzo

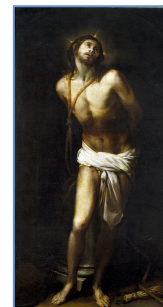
203 x 103 cm

Restauraciones: Se desconocen

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: P03185

Museo del Prado, Madrid



El Museo del Prado conserva en sus depósitos este lienzo que procede del Museo de la Trinidad⁸³⁹. No se conocen datos sobre su procedencia de origen.

El lienzo ha estado durante años considerado obra anónima de la escuela sevillana, pero a partir de 1972 se sugirió su atribución a Alonso Cano⁸⁴⁰. Hoy en día se mantiene esa atribución aunque no sin reservas⁸⁴¹. Su semejanza con la obra autógrafa de Cano que se conserva en Convento Carmelita de San José en Ávila, ha llevado a algunos historiadores como Pérez Sánchez, a apoyar esta autoría propuesta en un principio desde el Museo del Prado⁸⁴².

La relación con la pintura de Ávila es evidente, el Cristo repite en rasgos generales la posición de éste. Adelanta la pierna izquierda forzando el contraposto, gira levemente el cuerpo generando cierto movimiento y eleva la cabeza dirigiendo la mirada hacia arriba. El estudio y modelado anatómico de tronco es muy bueno e incluso el tratamiento de los pies puede relacionarse con la manera de hacer de Cano, no obstante, se encuentran incongruencias en la fisonomía del Cristo y sobretodo en el forzado giro del cuello, algo ajeno a los tipos físicos que conocemos del Granadino, generalmente relajados y sin apenas tensión. Los haces luminosos que circundan la cabeza son poco o nada habituales en las obras de éste. Sería interesante poder analizar técnicamente esta pintura para poder determinar su autenticidad.

No tenemos información sobre su estado de conservación.

Bibliografía: Catálogo provisional de pinturas...1865, p.219, nº 381; Catálogo de

⁸³⁹ Cruzada Villamil, *Catálogo provisional de pinturas*, 1865, p.219, nº 381. Como: Jesús a la columna. Anónimo Sevillano del segundo tercio del XVII.

⁸⁴⁰ *Catálogo de pinturas* de 1972, p.862 nº 3185.

⁸⁴¹ Wethey en 1983 no admite esta autoría.

⁸⁴² Pérez Sánchez, *op.cit*, 1999, p.227.

pinturas... 1972, p.862 n.º 3185; Wethey (1983) p.152, x.1; *Catálogo del Museo del Prado...*1996, n.º3185; Pérez Sánchez (1999) p.227; S.A.C (consultado el 30 de mayo de 2012).

4.5 OBRAS ATRIBUIDAS A ALONSO CANO Y TALLER

ETAPA GRANADINA 1652- 1667

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO Y TALLER Descrita por Cruz Bahamonde en 1812

La Visión de San Félix de Cantalicio

Atribuida a Alonso Cano y taller por Claver Cabrero y Sánchez Peña en 1992.

Fechado: No (ca.1653-1657)

Óleo sobre lienzo

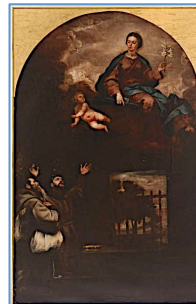
443 x 281 cm

Restauraciones: Sí, 1855 y 1990

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: CE20007

Museo de Bellas Artes, Cádiz



Procedente del altar mayor del Convento Capuchino de Sanlúcar de Barrameda, se conserva hoy en el Museo de Bellas Artes de Cádiz.

La obra la describe en el mencionado convento Cruz y Bahamonde en 1813 tras la invasión napoleónica⁸⁴³, y allí debió permanecer hasta los años de la desamortización que supuso la exclaustración de los religiosos en 1835. Diez años después, en 1845, y tras su fatídico paso por el Convento de San Agustín, la pintura fue trasladada a la Academia de Bellas Artes gaditana, donde fue de nuevo almacenada hasta 1955⁸⁴⁴. En esta fecha la pintura ingresa en el Museo Provincial, hoy Museo de Bellas Artes, donde a día de hoy se sigue conservando⁸⁴⁵.

La autoría de esta pintura ha sido siempre un tema controvertido. Como hemos visto, el Conde de Maule a principios del siglo XIX, la describe como obra de Alonso Cano, no sin dudas. Poco después, en un acta de la Academia de Bellas Artes de Cádiz fechado a 1 de noviembre de 1855, y pese a los rumores que la asignaban ya a Bocanegra, la obra vuelve a registrarse como pintura original de Alonso Cano⁸⁴⁶. A consecuencia de estos rumores, en el

⁸⁴³ “El Convento Capuchino es fundación de D. Manuel de Guzmán duque de Medina Sidonia en 1634. El cuadro grande del retablo mayor que representa la aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco, el que se ve allí con los brazos abiertos y el dorado compañero con las alforjas, parece original de Alonso Cano, o de Atanasio su discípulo”. Cruz y Bahamonde, *op.cit.*, 1813, XIV, p.122.

⁸⁴⁴ Claver Cabrero y Sánchez Peña, recogen en su artículo sobre ésta obra publicado en 1992, la trayectoria completa de la pintura. Al parecer ésta, tras salir del Convento Capuchino fue seleccionada entre los cuadros que formarían el futuro Museo de Bellas Artes de Cádiz. Lamentablemente, el gran tamaño del lienzo impidió su traslado en 1837, quedándose de esta manera malamente almacenada en el Convento de San Agustín hasta 1845. Claver Cabrero y Sánchez Peña, “La Visión de San Félix de Cantalicio de Alonso Cano”, *Boletín del Museo de Cádiz*, nº V, 1992, p.94.

⁸⁴⁵ El Museo Provincial de Cádiz, se inaugura en 1852, el pésimo estado de conservación que presentaba la pintura tras su paso por el Convento de San Agustín, impidió que ésta no ingresara en el Museo hasta 1855, fecha en la que el restaurador José Morillas hubo de recomponer “el puzle” en el que había quedado el lienzo.

⁸⁴⁶ Lo describen como una *Aparición de la Virgen y el Niño a San Francisco*, original de Alonso Cano. Agradecemos encarecidamente a Lola López de la Orden, Conservadora del Museo de BB.AA de Cádiz, que nos haya proporcionado entre otros muchos y valiosos datos, éste documento.

Manual sobre Cádiz que el polifacético Adolfo de Castro publicó en 1859, éste consideró oportuno recoger la doble autoría que se venía barajando desde tiempos históricos –la de Cano y la de Bocanegra–, sin posicionarse por ninguna de ellas. Ya en el siglo XX, Harold Wethey, valiente y firme como siempre, se decantó por atribuir ésta a Alonso Cano y taller, incluyéndola después bajo este epígrafe en las dos grandes monografías que escribiría sobre el Granadino en 1955 y en 1983. Esta atribución, y en base a los juicios emitidos por el hispanista americano, fue mantenida en años posteriores por otros historiadores como César Pemán.⁸⁴⁷ En años más cercanos a nosotros y tras un exhaustivo estudio, Isabel Claver y el restaurador José Miguel Sánchez Peña han devuelto de nuevo la obra al catálogo razonado de Alonso Cano, aunque sin dejar de mencionar la posible intervención puntual de algún ayudante⁸⁴⁸. El Museo de Cádiz, no obstante, actualmente la recoge como obra de Alonso Cano y taller.

En cuanto a la datación, existen menos dudas, la crítica general coincide en fechar el lienzo en el primer periodo granadino, en torno a 1653-1657⁸⁴⁹. La obra está en relación con otras pinturas realizadas en la misma década, como las diferentes versiones conocidas de *La Visión de San Antonio* o la *Estigmatización de San Francisco*, que hoy vemos en la madrileña Basílica de San Francisco el Grande⁸⁵⁰.

Presenta un desigual tratamiento técnico como ya advirtiera Harold Wethey, los nefastos e irreparables daños sufridos tras su salida del Convento Cartujo, han dejado una huella imborrable que ha degradado notablemente la calidad de la pintura. César Pemán en 1952 acierta al identificar el asunto como una *Visión de San Félix de Cantalicio* o una aparición a este santo, y no un San Francisco como se venía titulando⁸⁵¹. De la composición se ha destacado el tratamiento de los santos, que como ya se ha comentado recuerdan al San Francisco que realizará unos años después, en uno de los lienzos del Convento de San Diego de Alcalá de Henares.

Hay un dibujo preparativo a pluma y tinta sobre esta pintura, conservado en el Museo del Prado publicado por Sánchez Cantón en 1930, como *Nuestra señora de los ángeles*, que

⁸⁴⁷ Véase; Pemán Pemartín, César, *Catálogo del Museo de Bellas Artes de Cádiz*, 1952, 57-59 y 1964, p.17-19.

⁸⁴⁸ En este artículo ya reseñado, se hace hincapié en como los numerosos e irreparables daños sufridos y las diferentes cuestionables intervenciones, han contribuido a que la historiografía haya tratado de separar ésta obra del catálogo razonado de Alonso Cano.

⁸⁴⁹ Existe un dibujo preparatorio de este mismo asunto, datado entre 1653 y 1657, que esta en relación con el lienzo gaditano.

⁸⁵⁰ Esta última realizada ya en su segunda estancia madrileña, entre 1657 y 1660.

⁸⁵¹ Pemán, César, *Catálogo de las pinturas del Museo Provincial del BB.AA de Cádiz*, Diputación Provincial, Cádiz, 1952 p.57-59.

reproduce bastante fielmente esta composición y que nos permite hacernos una idea más clara del aspecto que debía presentar ésta originalmente. La aparición de este dibujo firmado, procedente de las colecciones reales, debió de influir en su momento a la hora de restablecer la autoría de la obra⁸⁵².

Tras las diferentes intervenciones y los distintos esfuerzos por devolver el aspecto original a la pintura, ésta muestra hoy un estado de conservación que puede definirse de estable. Como ya se ha comentado, la obra durante el siglo XIX sufrió daños irreparables que con las distintas restauraciones se han tratado de paliar. En 1855 el lienzo fue intervenido por el restaurador José Morillas, al parecer, en este momento la pintura presentaba grandes desgarros, roturas completas e incluso pérdidas de lienzo que tuvieron que ser reintegradas⁸⁵³. Con todo, la obra recuperó cierta unidad que lamentablemente con el paso de los años fue perdiendo. En 1990, con la obra relegada a los almacenes del Museo, se decidió unánimemente intervenir la pintura dado el ruinoso aspecto que volvía a mostrar: grietas, zonas abombadas o importantes acumulaciones de suciedad, ente otros. La restauración llevada a cabo por José Miguel Sánchez Peña supuso una notable mejora para la preservación de la obra⁸⁵⁴.

Hasta la fecha, no obstante, no se han realizado estudios técnicos sobre la obra, que puedan determinar y esclarecer las dudas sobre la autoría.

Bibliografía: Cruz y Bahamonde (1813) tomo IV,p.122; De Castro, Adolfo (1859)p. p.7; *Catálogo del Museo...Cádiz*(1876) p.37-38; Sánchez Cantón, vol. IV (1930)p.314; Romero de Torres (1934)p. 328; Martínez Chumillas (1948)p.203-206; Pemán, César (1952)p.57-59; Wethey (1955)p.167, (1958)p.22; Pemán, César (1964)p.17-19; Wethey (1983)p.135-136; Claver Cabrero y Sánchez Peña (1992)p.93-102;Cruz Valdovinos (2002) p.86; Pérez Sánchez (2002) p.139 *Museo de Cádiz* (2004)p.108-109; Zahira Véliz (2011) p.314-316

⁸⁵² Zahira Véliz plantea en su publicación del 2011, que este dibujo podría ser el estudio preparativo de una obra desaparecida de Cano, que representara el mismo asunto. Basa su hipótesis en una inscripción antigua, pero no original, que aparece en el reverso del dibujo, "Esto es el cuadro original de los Capuchinos de Granada" y en las leves diferencias que se aprecian entre el dibujo y la pintura de Cádiz. Véliz, *op.cit.*, 2011, p.314-316.

⁸⁵³ La reintegración de estas pérdidas dio lugar a falseamientos en la composición, especialmente en la figura del Niño, que han propiciado que autores como H. Wethey mostraran visibles dudas sobre la autoría de la obra. Claver Cabrero y Sánchez Peña, *op.cit.*, 1992, p.93.

⁸⁵⁴ La restauración implicó entre otros tratamientos, la eliminación de añadidos, la inserción de injertos, revisión de costuras, reentelado, limpieza y reintegración de estucos y cromática. *Ibidem*, p.94.

ETAPA GRANADINA 1652- 1667

CONVENTO DEL ÁNGEL CUSTODIO, GRANADA

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO Y TALLER

Descrita por Fernando Marín en 1795

Coronación de la Virgen

Atribuida a Cano y taller por David García Cueto en 2009

Fechado: No (ca.1655-1657)

Óleo sobre lienzo

203 x 160 cm

Restauraciones: Sí, (ca. 1981)

Estudios científico-técnicos: No

Nº inv: CMS 1257079

Kingston Lacy, Wimborne, Dorset, Reino Unido



Procedente del Convento del Ángel Custodio de Granada, se conserva hoy en día en la residencia familiar que un día fuera del británico Ralph Banks. La obra, según respaldan las fuentes, fue realizada originariamente para formar parte del conjunto iconográfico creado por Cano para decorar la capilla mayor de la iglesia de las Madres Clarisas Franciscanas de Granada, donde también realizó, entre otras obras, el ciclo de la Virgen compuesto por ocho lienzos con el que se ha relacionado a la pintura⁸⁵⁵.

La primera mención directa que se conoce sobre esta obra la recoge Fernando Marín en el memorial que escribiera a su amigo Sebastián Martínez en 1795⁸⁵⁶. Más tarde Cruz Bahamonde en 1812, vuelve a hacer referencia a esta obra señalando lo siguiente; “Es muy buena la Coronación de nuestra Señora que está en la capilla mayor en la que parece imitó Cano también a Guido”⁸⁵⁷. Un año después, en 1813, y con motivo de la llegada de las tropas napoleónicas a Granada la obra sale del convento granadino para ser posteriormente adquirido en 1814 por William Banks, coleccionista inglés que depositó su amplia colección de pinturas en la mansión familiar de Kingston Lacy, junto a las ya existentes atesoradas por sus antepasados ⁸⁵⁸. En esta residencia desde 1981 de titularidad pública, se conserva hoy en día intacta, gran parte de esta colección, entre la que se encuentra esta pintura que nos ocupa.

⁸⁵⁵ Como ya se ha comentado, de éste ciclo pictórico hoy en día conocemos el paradero de tres pinturas; *los Desposorios, la Anunciación y la Visitación*, todas ellas conservadas en el Museo Goya de Castres, Francia. David García Cueto en el revelador artículo que escribe sobre esta pintura, defiende la tesis de que esta *Coronación de la Virgen* pertenece también al mencionado ciclo. García Cueto, David, “La Coronación de la Virgen de Alonso Cano y taller del Convento del Ángel Custodio de Granada a Kingston Lacy”, *Cuadernos de la Universidad de Granada*, nº40,2009, p.126 y 129.

⁸⁵⁶ Xavier Salas, *op.cit.*,1967, p.152-153.

⁸⁵⁷ Cruz Bahamonde, *op.cit.*, 1812, p.222.

⁸⁵⁸ García Cueto recoge con precisión, en su artículo publicado en 2009, citado anteriormente, la trayectoria histórica de la obra.

La autoría de la obra ha sido en ocasiones cuestionada, a pesar de que desde las primeras referencias que se tienen de la misma, que datan de finales del siglo XVIII, pasando por los años en los que ésta fue adquirida por Bankes, haya estado atribuida siempre a los pinceles de Alonso Cano. Es posible, que las evidentes flaquezas que se aprecian en la ejecución de la pintura y que delatan la intervención de ayudantes, hayan sido el detonante de esta falta de determinación⁸⁵⁹.

La afinidad compositiva y técnica con otras obras del mismo periodo de Cano es innegable, principalmente con las obras que se conocen del ciclo de la Virgen que éste hiciera para las mismas religiosas granadinas. Como ya citara García Cueto, más allá de las semejanzas de formato y proporción⁸⁶⁰, es notable la relación existente entre los modelos representados en este lienzo y en los demás de la serie. Puede verse la similitud entre los rostros del Dios Padre y el que representa a Zacarías o a San José en los cuadros de la *Visitación* o *los Desposorios* respectivamente. El estudio volumétrico de las ropas, especialmente de las figuras de la Virgen y Cristo, se relaciona muy directamente con los plegados que vemos en otras pinturas del Racionero. No obstante, como es visible, la calidad y definición de las formas presenta importantes carencias que se hacen patentes en toda la obra y de una manera más notoria en los pequeños angelotes que aparecen fuera del grupo central. Exceptuando la figura de la Virgen, que presenta una mayor homogeneidad en su ejecución, la calidad técnica del resto de la obra resulta bastante irregular. A nivel cromático, predominan los tonos cálidos, sobre los que destacan los rosas, blancos o azules de las túnicas de los personajes principales.

No se conoce hasta la fecha ningún dibujo preparatorio que se relacione directamente con esta composición, no obstante, existe en Florencia, en la Galería Uffizi, un dibujo en sepia que representa este mismo asunto, pero que corresponde a otra obra de este mismo autor, realizada para la madrileña iglesia de San Isidro y destruida en tiempos de la Guerra Civil española⁸⁶¹.

Según nos confirma Rob Gray, encargado de colecciones en Kingston Lacy, la obra se encuentra en buen estado de conservación. Al parecer, el lienzo fue intervenido tras su

⁸⁵⁹ Wethey en 1955, señalaba la posible intervención de Juan de Sevilla en esta obra.

⁸⁶⁰ *Ibidem*, p.129. Este historiador confirma las medidas del lienzo que ya señala Harold Wethey en 1955 de 203 x 160, y que se asemejan a las que tienen el resto de cuadros del ciclo conservadas en Castres, (220 x 175 cm).

⁸⁶¹ Sánchez Cantón, *op.cit.*, vol. IV, 1930, p.311. Zahira Véliz relaciona a su vez, esta obra con otro dibujo que se conserva en París en una colección particular, firmado por Cano y fechado en torno a 1650, que fue dado a conocer en 2001 por Navarrete Prieto, con el que se observan similitudes en cuanto al tratamiento de los rostros, especialmente con el de Dios Padre. Véliz, *op.cit.*, 2011, p.234.

ingreso en la National Trust⁸⁶².

Bibliografía: Cruz Bahamonde, t.XII (1812) 222; Waagen, G.F. (1857)p.382; Gómez Moreno González (1884) p.13; Wethey (1955) p.157, Gaya Nuño (1958) p. 124, nº476; Salas, X (1967)p.152-153 Wethey (1983) p.124 nº 33; MacLaron,K. (1990)p.114-125; Camón Aznar (1999) p.522; Álvarez Lopera (2001) p.161-163 y (2001)p.23 Cazorla García, (2002) p. 348-349; Fernández Pardo (2007) vol. V p.196; García Cueto (2009) p.119-133; Véliz, Zahira (2011)p. 234 y238; *Kingston Lacy Illustrated list of pictures* (2011) p. 17, nº 38.

⁸⁶² Gracias de nuevo a Rob Gray a Tina Sitwell por su colaboración.

ETAPA GRANADINA 1652- 1667

OBRA ATRIBUIDA A ALONSO CANO Y TALLER Descrita por Ceán Bermúdez en 1800

San Jerónimo y el ángel trompetero

Obra atribuida a Alonso Cano y Taller por el Museo del Prado.

Fechado: No (ca.1660)

Óleo sobre lienzo

177 x 209 cm

Restauraciones: Sí, (1915,1954)

Estudios científico-técnicos: Sí, R.X.

Nº inv: P00626

Museo Nacional del Prado, Madrid



Procedente de las colecciones reales, se localiza por primera vez en la sacristía de la Real Capilla del Palacio Nuevo de Madrid, donde la menciona Ceán en 1800⁸⁶³. Poco después, y apenas un año antes de ser trasladada al Real Museo de pinturas, se inventaría entre los bienes de Fernando VII depositados en el Palacio de Aranjuez, donde se describe como obra de Alonso Cano⁸⁶⁴. En 1819 el lienzo se registra en el Real Museo de pinturas, que como ya hemos visto derivará en el actual Museo Nacional del Prado⁸⁶⁵. La obra desde entonces se encuentra en esta institución, aunque desde el 2011 se expone en calidad de depósito en la anexa iglesia de Jerónimo el Real⁸⁶⁶.

La autenticidad de la pintura y su relación con los pinceles de Alonso Cano, es un tema que aún no se ha esclarecido. Desde los inventarios reales y el Museo del Prado la obra se ha atribuido siempre a la mano de éste, pero los diferentes historiadores que han estudiado esta pintura, rara vez han compartido esta opinión⁸⁶⁷. Autores como Sánchez Cantón (1930), Harold Wethey (1955) o Enrique Pareja (1982) la atribuyen no sin dudas al catálogo de Bocanegra, mientras que otros como Calvo Castellón (2001) optan por citarla como obra canesca, posiblemente de taller. En lo que a nosotros respecta, descartamos la posible atribución a Bocanegra, ya que la calidad del dibujo se aleja notablemente de las capacidades

⁸⁶³ Francisco Pompey recoge la cita que hemos tratado de localizar sin éxito en la publicación de Ceán Bermúdez de 1800 en: Pompey, F. Alonso Cano en *Temas españoles*, nº183, p 20.

⁸⁶⁴ "Inventario Fernando VII, Aranjuez (1814-1818)", en *Inventarios reales*, vol X Museo del Prado, Madrid, (1814-1884), p.29, nº 252. Pieza de Camaristas. *Jerónimo con el ángel = Alonso Cano*.

⁸⁶⁵ *Catálogo Real Museo de pinturas*, 1819, p.14, nº 30. "San Gerónimo de rodillas oyendo la trompeta del juicio final por Alonso Cano".

⁸⁶⁶ Véase los diferentes catálogos e inventarios que se han hecho desde entonces en el Museo. *Cat.* (1821) p.14 nº179; *Inv.* (1858) p.68, nº 227; *Cat.* (1872) p.363, nº669; *Cat.* (1972)p.112, nº626. Ss...

⁸⁶⁷ Martínez Chumillas en 1948, atribuye la obra a Cano aunque no sin recelos.

que hemos visto en las pinturas de este autor, y coincidimos en asignarla a un círculo próximo al taller de Alonso Cano⁸⁶⁸.

En cuanto a la datación, cabe relacionarla con la pintura del mismo asunto de Alonso Cano conservada en el Museo de Bellas Artes de Granada, así como con el dibujo del *Ángel trompetero* que se conserva en el Prado, fechados ambos en la década de los sesenta⁸⁶⁹.

Se ha cuestionado mucho la calidad técnica de esta pintura, el modelado es blando y el dibujo en ocasiones torpe y deficiente, la fuerza expresiva, característica de los modelos masculinos de Cano en estos años, es inexistente. Los paños han perdido la consistencia y la concepción volumétrica que veíamos en la versión granadina, mientras que el cromatismo carece ahora de la luminosidad y la frescura que veíamos en ésta. No obstante, se ven algunos rasgos que recuerdan, aunque vagamente, a la manera de hacer de Cano, como la definición y el plegado del paño del San Jerónimo o la concepción de la cabeza de éste.

El estado de conservación de esta pintura es aparentemente bueno, el barniz se encuentra algo oxidado, pero en general su apariencia es buena. Hasta donde se conoce, la obra se ha restaurado en dos ocasiones, en una de las cuales el lienzo fue reentelado⁸⁷⁰. Recientemente la obra ha sido analizada técnicamente desde el Museo del Prado, a la espera estamos de los resultados de este estudio.

Bibliografía: Inventarios reales... Aranjuez (1814-1818))p.29, nº 252; Catálogos del Museo... (1819) p.14, nº 30; (1821) p.14 nº179; Inv. (1858) p.68,nº 227; Cat. (1872) p.363, nº669; (1972)p.112, nº626; Sánchez Cantón (1930)t. IV, p.319; Martínez Chumillas(1948)p. 219; Wethey (1955)p. 188 y (1983)p. 138, nº73; Calvo Castellón (2001)p.88; S.A.C Museo del Prado (Consultado el 21/08/2014).

⁸⁶⁸ En el Museo del Prado, se han realizado recientemente estudios técnicos sobre esta obra que serán analizados junto a los que ya se conocen de la versión granadina. Estamos a la espera de una inminente publicación que estamos seguros que arrojará datos posiblemente concluyentes sobre la autoría de esta pintura.

⁸⁶⁹ Como ya se comentara a propósito del lienzo conservado en Granada, se ha planteado, aunque sin base firme, que esta versión pudiera ser anterior a la granadina. Véliz, *op. cit.*, 2011, p. 386.

⁸⁷⁰La obra ha sido intervenida en 1915 y 1954. En 2013 se han llevado a cabo tomas radiográficas sobre esta pintura. S.A.C. (Consulta realizada 30 de julio de 2014)

4.6 ATRIBUCIONES NO ACEPTADAS Y OBRAS EXCLUIDAS DEL CATÁLOGO

ATRIBUCIONES NO ACEPTADAS

- A. FALTAN PUBLICACIONES Y ARGUMENTOS –TANTO DOCUMENTALES COMO TÉCNICOS– QUE FUNDAMENTEN SU ATRIBUCIÓN**

Cristo atado a la columna

Atribuido a Alonso Cano por J. L. González García en 2002

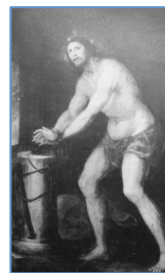
Fecha: No (ca. 1644-1646)

Óleo sobre lienzo

Dimensiones: Se desconocen

Nº inv: ---

Colección Particular Madrid



Crucificado

Atribuida a Alonso Cano por el Museo del Prado en 2013

Anteriormente como obra Anónima

Fecha: No (ca. 1650)

Óleo sobre tabla

34 x 24 cm

Nº inv: 252

Museo del Prado, Madrid



Cristo de la Paciencia/ Ecce Homo

Como Escuela de Granada Wethey en 1983

Como Alonso Cano por Gómez-Moreno Martínez en 1900

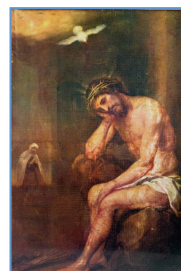
Fecha: No (ca. 1654)

Óleo sobre lienzo

166 x 110 cm

Nº inv: ---

Convento de las Carmelitas Calzadas, Piedrahita, Ávila



Ecce Homo

Atribuido a Alonso Cano por el Museo de Bellas Artes de Granada en 2007

Anteriormente también por Wethey en 1983

Fecha: No (ca. 1660-1664)

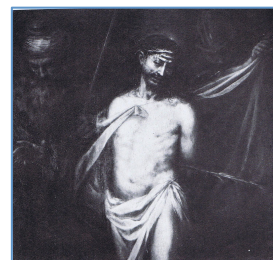
Óleo sobre lienzo

138 x 141 cm

Antes: Colección Manuel Maldonado

Nº inv: JA/003/04

Museo de Bellas Artes de Granada



Salvador

Atribuido Alonso Cano. Por Pablo Jiménez Díaz en 2009.

Nadie más lo apoya.

Anteriormente Atribuido por José Giménez Serrano en 1856.

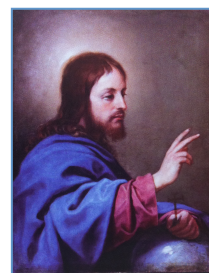
Fecha: No (ca. 1667-1690)

Óleo sobre lienzo

83 x 65 cm

Nº inv: ---

Retablo de Jesús Nazareno, catedral de Granada



San José con el Niño

Atribuido a Alonso Cano por Ignacio Cano Rivero 2013
Obra de Pedro Atanasio Bocanegra. Emilio Orozco 1937

Fechado: No (ca. 1676)

Óleo sobre lienzo

Dimensiones: Se desconocen

Nº inv: ---

Colección García Montañés, depositado temporalmente en el Museo de Santa Cruz, Toledo.



Magdalena “de la Zubia”

Como obra de Taller , Wethey en 1955 y 1983

Como Alonso Cano por Gómez-Moreno González 1892

Fechado: No (ca. 1660-1664)

Óleo sobre lienzo

111 x 167 cm

Nº inv: ---

Sacristía de la catedral de Granada (?)



San Jerónimo “de la Zubia”

Como obra de Taller , Wethey en 1955 y 1983

Como Alonso Cano por Gómez-Moreno González 1892

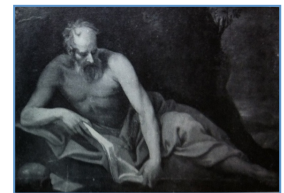
Fechado: No (ca. 1660-1664)

Óleo sobre lienzo

108 x 165 cm

Nº inv: ---

Sacristía de la catedral de Granada (?)



Muerte de San José

Atribuida a Alonso Cano por Kagané,L., en el 2000

Anteriormente como Anónimo italiano del siglo XVII

Fechado: No (siglo XVII)

Óleo sobre lienzo

98 x 149 cm

Nº inv: INV. MEE1466

Hermitage Museum, San Petersburgo, Rusia



ATRIBUCIONES NO ACEPTADAS

B. ÚLTIMAS EXCLUSIONES CONFIRMADAS (A OCTUBRE DE 2014)

Inmaculada Concepción

Atribuida a Diego Velázquez por Jonathan Brown en 1994 y por Benito Navarrete en 2009

Anteriormente atribuida a Alonso Cano por Pérez Sánchez en 1994

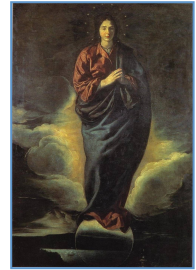
Fecha: No (ca.1617)

Óleo sobre lienzo

82,5 x 62,5 cm

Nº inv: ---

Fundación Focus Abengoa, Sevilla



San Juan Bautista

Atribuida a Velázquez por Javier Portús 2009.

Anteriormente atribuida a Alonso Cano Pérez Sánchez y Navarrete Prieto en 2005

Fecha: No (ca. 1618-1625)

Óleo sobre lienzo

175,3 x 152,5 cm

Nº inv: 1957.563.

Art Institute Chicago. Estados Unidos



San Juan Evangelista

Atribuido a Anónimo sevillano del primer tercio del XVII por Pérez Sánchez en 1999

Anteriormente atribuida a Alonso Cano por Gómez- Moreno en 1892 o Bernalles Ballesteros en 1996.

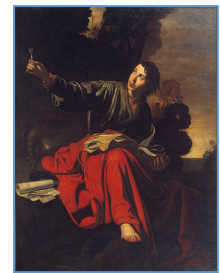
Fecha: No (ca.1616-1630)

Óleo sobre lienzo

137 x 104 cm

Nº inv: MNAC 113247-000

Museo Nacional de Arte Catalán (MNAC). Barcelona.



Virgen con Niño y San Juanito/ Sagrada Familia

Atribuido al taller de Alonso Cano por Wethey en 1983

Anteriormente atribuida a Alonso Cano por M^a Elena Gómez-Moreno en 1954.

Fecha: No (ca. 1640)

Óleo sobre lienzo

115 x 120 cm

Nº inv: ---

Colección de la Marquesa de la Guardia, Madrid en 1983



Santa Catalina de Alejandría

Obra de Segura autoría de Bartolomé Esteban Murillo

Incorporada a su catálogo en 2003 por Benito Navarrete Prieto

Anteriormente atribuida a Alonso Cano por Delenda Odile en 2002

Fecha: No (ca.1650)

Óleo sobre lienzo

82,5 x 62,5 cm

Fundación Focus Abengoa, Sevilla



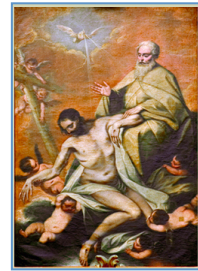
Anunciación

Atribuida a Pedro Atanasio Bocanegra por Pérez Sánchez en 2005
Anteriormente atribuida al taller de Cano por Wethey en 1955 y 1983
Fecha: No (ca. 1652-1657)
Óleo sobre lienzo
300x 220 cm
Nº inv: ---
Sacristía de la catedral de Granada



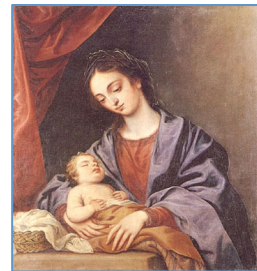
Santísima Trinidad

Atribuida a Niño de Guevara por Wethey en 1983 y Díaz Jiménez en 2009
Anteriormente atribuida a Cano por Manuel Gómez-Moreno en 1892
Fecha: No (ca. 1652-1657)
Óleo sobre lienzo
168 x 112,3 cm
Nº inv: ---
Capilla de la Trinidad, catedral de Granada



Virgen con Niño

Atribuida a Bocanegra por Sánchez Mesa en 2002
Anteriormente atribuida a Alonso Cano en 1954 por M^a Elena Gómez-Moreno (atribución rechazada por Wethey en 1983)
Fecha: No (ca. 1660-1667)
Óleo sobre lienzo
97 x 90 cm.
Nº inv: ---
Capilla Real de Granada, Granada



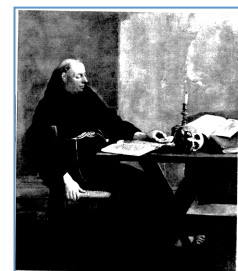
Calle de la Amargura

Atribuido a Juan de Sevilla. Por Pablo Jiménez Díaz en 2009
Excluida del catálogo de Alonso Cano, por Benito Navarrete en 2005
Fecha: No (ca. 1667-1690)
Óleo sobre lienzo
110 x 167 cm
Nº inv: ---
Retablo de Jesús Nazareno, Catedral de Granada



Retrato de Fraile Franciscano

Atribuida a Jean de Troy por Robert Mesurer, véase Wethey (1983)
Atribuida a Alonso Cano por Emilio Orozco en 1965
Fecha: No (ca. 1680)
Óleo sobre lienzo
170 x 145 cm
Nº inv: ---
Museo de Arte e Historia de Narbona, Francia



CAPÍTULO 5:

ORIGINALIDAD EN LA OBRA PICTÓRICA DE ALONSO CANO

Parece oportuno, antes de dar paso a este capítulo, en el que se pone en evidencia la originalidad de la obra pictórica de Alonso Cano, hacer un breve resumen sobre ciertos aspectos básicos de la biografía del artista, ligados a la cronología y lugares en los que se estableció, que permitan una mayor comprensión de las circunstancias históricas, en las que se desarrolló su trayectoria artística, no sólo dedicada a la pintura, sino también a la escultura y arquitectura.

DATOS BIOGRÁFICOS:

Alonso Cano nace en Granada en 1601. En 1614 se traslada junto a su padre, Miguel Cano, a Sevilla, centro de formación artística por excelencia de la España de la época. Dos años más tarde entra, con quince años, a formarse en el taller de Francisco Pacheco, donde conoce a Diego Velázquez⁸⁷¹.

Autores como Palomino, señalan también a Herrera el Viejo y a Juan del Castillo como posibles maestros, aunque ambos magisterios no dejan de ser una mera hipótesis, a tenor de la ausencia de pruebas documentales que así lo constaten⁸⁷².

Hasta el 12 de abril de 1626, no se registra la fecha del examen que acredita a Alonso Cano como maestro pintor, aunque se conoce la pintura de *San Francisco de Borja*, hoy en el Museo de Bellas Artes de Sevilla, firmada y fechada por éste en 1624.

Alrededor de 1638, el Conde-Duque de Olivares, valido del rey Felipe IV, lo hace llamar para que se incorpore a la Corte como pintor y ayudante de cámara⁸⁷³. En 1640 tras el incendio del Palacio del Buen Retiro, se le encarga junto a Velázquez hacerse con nuevos cuadros para sustituir los perdidos. El artista se dedica además a restaurar los lienzos supervivientes del incendio, lo que le supone una inmejorable oportunidad para conocer y estudiar de primera mano la colección real, de mano de su amigo Diego Velázquez, sintiendo predilección en especial por la pintura veneciana, de la que se verá influido a partir de ese momento.

⁸⁷¹ Los historiadores no se ponen de acuerdo sobre el tiempo de formación de Cano en este taller, Lázaro Díaz, comenta que Cano se formó con Pacheco durante ocho meses y que no llegó a los cinco años pactados. Por el momento, no se tiene certeza alguna. Harold Wethey, *op.cit.*, 1983, p.25.

⁸⁷² Sobre el magisterio de Juan del Castillo, Wethey comenta también, que probablemente fue más una relación de compañeros que otra cosa, dada la vinculación profesional que existía entre éste y su padre el retablista Miguel Cano. *Ídem*.

⁸⁷³ Doval Trueba, M^a del Mar, "Alonso Cano, Velázquez y los "Velazqueños", *Goya*, N^o 298, Madrid, 2004, p.26.

En 1644 Cano abandona la Corte, propiciado entre otros acontecimientos por la caída del poder del Conde-Duque de Olivares, un año antes. A su marcha, el artista se refugia durante un tiempo en La Cartuja de Porta Coeli de Valencia, donde permanecerá hasta 1645, fecha en la que vuelve a Madrid para acometer el encargo de parte de las pinturas de los retablos colaterales de la iglesia de Santa M^a Magdalena de Getafe. Esta etapa, que se extiende hasta 1652, supone uno de los periodos más fructíferos de la carrera del artista granadino.

En 1652, por mediación de Felipe IV, consigue una plaza como racionero de la catedral de Granada, allí permanece trabajando, pese a idas y venidas, hasta el final de sus días. Durante este periodo, y debido a los continuos conflictos y discrepancias que Cano tuvo con el Cabildo catedralicio, vuelve a Madrid, entre 1657 y 1660, donde continúa recibiendo numerosos encargos pictóricos procedentes de clientela diversa. A su regreso a Granada, retoma los trabajos de la catedral, y emprende otros nuevos, como los realizados para el Convento Carmelita del Santo Ángel Custodio, entre otros. También realiza algún que otro viaje a Málaga, donde lleva a cabo el último lienzo que hasta la fecha se le atribuye, *La Virgen del Rosario*, que hoy en día se conserva en la catedral de esta ciudad. Alonso Cano muere en Granada en 1667.

ÉPOCA Y ESCUELA

Como puede verse, la obra de este artista se desarrolla en España durante buena parte del siglo XVII. Su carrera comienza durante el reinado de Felipe III y se consolida y desarrolla durante el reinado de Felipe IV. En este momento la pintura llega a alcanzar su máxima significación, a la vez que la política y la economía van empeorando hasta llegar a finales de siglo a su máxima decadencia.

Durante este periodo histórico, el monarca delega gran parte de su poder en su valido el Conde-Duque de Olivares, quien empeñado en convertir Madrid en una digna capital del imperio, pese a los graves problemas económicos, proyecta un amplio programa artístico. Esta empresa hizo requisito indispensable la presencia de artistas de toda índole en la Corte, dónde encajó a la perfección la versatilidad de Alonso Cano⁸⁷⁴.

Por otro lado, las recientes medidas contrarreformistas aprobadas durante el Concilio de Trento suponen la proliferación de nuevas órdenes religiosas, quienes demandan obras artísticas para sus nuevos conventos e iglesias⁸⁷⁵.

Paralelo a estos acontecimientos, la pintura española, en constante ascensión, empieza a sacar a la luz a una generación de artistas, denominada por Pérez Sánchez como “la Generación de los Grandes Pintores” que en siglo y medio llegarán a alcanzar una posición privilegiada dentro del arte europeo, algo insólito hasta la fecha⁸⁷⁶.

Esta generación, inmersa en el movimiento que Heinrich Wölfflin en el XIX define como Barroco, se caracteriza en España por la temática religiosa, realista y cotidiana, enmarcada en ocasiones en un naturalismo que a algunos parecía violento.

Durante este periodo, el arte tiende a responder a las exigencias establecidas por las medidas contrarreformistas de la Iglesia católica, principal cliente para muchos autores. Esto supuso un evidente control que influyó en las temáticas representadas e incluso en la forma de configurarlas. Entre las temáticas más demandadas se encuentran las representaciones de la

⁸⁷⁴ *ídem*.

⁸⁷⁵ El Concilio de Trento supuso un foco de producción importantísimo para los talleres sevillanos, ya que en él se animaba a que las iglesias y conventos se llenaran de pinturas e imágenes sagradas con el fin de propagar los dogmas de la iglesia a los fieles.

⁸⁷⁶ Pérez Sánchez, *op.cit.*, 1992, p.175. Este autor considera que entre 1591 y 1601 nacen los maestros más importantes del siglo XVII, Zurbarán, Velázquez y Alonso Cano.

Historia Sagrada, las escenas de Cristo, los temas marianos y escenas de la vida de los santos, especialmente de los recientemente reconocidos por la Iglesia en el Concilio de Trento: Santa Teresa de Jesús, San José, San Francisco Javier, San Isidro Labrador, San Juan de Dios o San Ignacio de Loyola, muchos de los cuales se han visto representados en diversas obras de Alonso Cano.

La clientela laica también supuso una fuente de ingresos importante para los artistas, constituida por la Corte, en primer lugar y la nobleza, quienes encargaban tanto retratos como la decoración de salones en sus casas y palacios. La obra de Cano, envuelta en este movimiento, difiere de las características comentadas, tendiendo a una producción marcadamente religiosa, acorde con las pautas establecidas en el Concilio de Trento. Cano es prototipo del artista contrarreformista, cuya obra fuerza los recursos expresivos en favor de mover la voluntad y sugerir lo sobrenatural. Sobrevalora lo expresivo, en favor de un arte idealista que deforma la realidad tal y como es percibida, pero no, si ésta es considerada como la captación interna espiritual.

Seguidores y discípulos:

La fama alcanzada en su época hizo que ya durante su estancia en Madrid seguidores se vieran llamados por el arte de Cano, entre ellos mencionar a Sebastián Herrera Barnuevo, quien colabora en algunas de sus obras del retablo de Getafe.

En Granada, la repercusión de su figura y obra fue tal, que eclipsó al resto de artistas del momento, no se conoce autor alguno que no se viera influido por su arte. La ausencia de una cabeza visible en el arte granadino, hicieron que a su llegada fueran muchos los discípulos que se aproximaron al maestro. En ese momento la falta de originalidad en el arte de la ciudad había provocado el estancamiento y la repetición de motivos, con lo que a su llegada se consigue el despertar de los artistas.

De los discípulos más importantes, mencionar Juan de Sevilla, buen dibujante, quien a la muerte del maestro muestra algún indicio de independencia. Bocanegra fue otro de los seguidores de Cano, copia e imita al maestro pero da más importancia al color que a la forma, lo que explica la mediocridad de algunas de sus obras. A día de hoy son muchas las obras

suyas que han querido hacerse pasar por obra del maestro, aunque como dijera Emilio Orozco; "no hay razón para confundir sus pobres intentos con un artista de primera fila"⁸⁷⁷.

A su muerte son diversos los nombres que suenan tras la estela del maestro, Miguel Jerónimo y su hijo José de Cieza o José Risueño, entre otros, y ya fuera de Granada, Niño de Guevara en Málaga, cuya obra de calidad mediocre sigue también la línea canesca.

No hay que olvidar que el arte de Cano influye en todos ellos de manera positiva, desde el punto de vista que le ofrece nuevos modelos a seguir, pero por otro lado, les limita en cuanto a temática, al mismo modo que les aleja de las representaciones realistas ligadas a lo mundano y cotidiano ⁸⁷⁸.

⁸⁷⁷ Wethey, *op.cit.*,1983, p.107.

⁸⁷⁸ *Exposición Alonso Cano y su escuela*, 1968, p.23.

5.1 EVOLUCIÓN DEL ESTILO: PERIODO SEVILLANO, MADRILEÑO Y GRANADINO

En este breve capítulo, se pretende establecer de forma sintética dónde se fundamenta la originalidad del artista, especialmente en las particularidades formales de cada una de las etapas de este autor y los cambios más sustanciales que se observan en cada una de ellas.

A lo largo del catálogo razonado de Alonso Cano, se ha podido comprobar que, tanto el estilo como las formas pictóricas, cambian y evolucionan en función de los distintos influjos que recibe. Con los años, el artista consigue definir, en base a lo aprendido, un estilo propio que lo caracteriza y que conserva o modifica en función de los requerimientos de cada encargo.

Periodo Sevillano 1624-1638

Esta primera etapa esta ligada al periodo de formación de Cano. En este momento, y en especial en las primeras obras que se conocen de este autor, como el *San Francisco de Borja* o las dos *Visiones de Santa Teresa*, conservadas hoy en el Museo del Prado, la influencia de su maestro Francisco Pacheco está claramente presente.

Las obras de este momento destacan por la intensidad de los contornos, el predominio de la línea en las definiciones de los elementos –ya sean personajes u objetos–, el modelado duro de herencia escultórica y la iluminación tenebrista con marcados contrastes entre las zonas de luz y de sombra. Los fondos neutros en tonos tierras, o los rostros rotundos como los que se ven en los dos lienzos de Museo del Prado antes citados, en la *María Magdalena de Pazzis*, en el *Niño Jesús* de Rota, en el *Cristo a al Columna* del municipio sevillano de La Campana o en el recién descubierto *Niño Jesús dormido* del Meadows Museum, parecen ser también otras de las características de estas pinturas anteriores a 1635.

A partir de este año, se observa una evolución en su pintura. La paleta de Cano, antes plagada de tonos pardos, tierras, ocre o rojos oscuros, sufre un ligero cambio y empieza a tornarse a tonos más vivos y luminosos como se ve en los verdes o rosas que aparecen respectivamente en las túnicas del *San Juan Evangelista y la comunión de la Virgen* del Museo mexicano de San Carlos o en la *Vía Dolorosa* del Worcester Museum. Este cambio significativo en su paleta, que alcanza su máximo esplendor en el *San Juan Evangelista y La visión de Jerusalén* de la Wallace Collection, tiene su origen. siguiendo a Pérez Sánchez, en las pinturas napolitanas que Cano pudo conocer, a través de sus diferentes visitas a la colección del Duque de Alcalá⁸⁷⁹.

⁸⁷⁹ Véase; Pérez Sánchez, *op.cit.*, 1999, p.222.

En estos últimos años del periodo sevillano vemos también cómo el Granadino comienza a ejecutar composiciones algo más complejas. Empieza ahora a situar algunas de las escenas en espacios abiertos, introduce varios personajes y elementos vegetales, como puede verse en la ya mencionada *Vía Dolorosa* o en las dos *Visiones de San Juan Evangelista* conservadas en Sarasota.

El interés por el estudio anatómico, la búsqueda de posiciones escorzadas heredada de los pintores renacentistas italianos y la actitud piadosa e introspectiva de los representados, son características que se observan ya en sus primeras obras y que se mantendrán, como se irá viendo, a lo largo de toda su producción.

Periodo Madrileño 1638- 1652

Como ya adelantaban las últimas pinturas sevillanas, las obras de este periodo madrileño son por regla general mucho más luminosas y elegantes. Relegado el tenebrismo de sus primeros años y ya en la Corte, empieza a evolucionar hacia una pintura más refinada, influido por los distintos maestros, tanto flamencos como italianos, que llega a conocer a través de las colecciones reales.

En estos años, y al hilo de lo que se decía anteriormente, Cano empieza a mostrar más abiertamente el gusto por los detalles, incorpora ahora elementos que embellecen y permiten situar la escena: cortinajes, ventanales o elementos arquitectónicos en el caso de interiores, o paisajes generalmente crepusculares con elementos vegetales aislados, en el caso de exteriores.

Comienza también ahora a aligerar la pincelada y a hacerla más fluida, el cromatismo de estas obras realizadas hasta 1643, con rojos intensos, tonos verdes y naranjas o azules como los que vemos en *La educación de la Virgen*, en *el Caballero de Calatrava* o en *el Ecce Homo* de San Ginés, entre otros, nos remiten a pintores flamencos como Rubens o Van Dyck. En los años posteriores, a partir de 1643, encontramos una influencia cromática más ligada a los pintores venecianos como Tiziano, Veronés o Correggio, aunque no de forma exclusiva. Ésto se aprecia en diferentes obras de este momento como en la *Virgen con Niño* del Museo del Prado, el *San Juan Bautista en el desierto* de Cincinnati, el *Noli me tangere* o *Juno*, por citar algunos.

La belleza formal que llegan a alcanzar en especial los desnudos masculinos de estos años, como el que vemos en el *Crucificado* de San Fernando, en el *Cristo a la columna* de las Madres de Ávila o en dos versiones de *Cristo sostenido por un ángel* del Museo del Prado, es digna de mencionar. Las formas ahora se suavizan, al igual que los contornos, las transiciones lumínicas se hacen más sutiles, y los volúmenes de cada uno de los accidentes anatómicos se modelan según la incidencia de la luz, mediante la superposición de capas de color muy ligeras que generan una gran riqueza de matices cromáticos.

No dejar de mencionar que es en estos años cuando surge el modelo de Inmaculada de gran presencia, solemne y elegante que protagonizará sus creaciones granadinas más importantes. Es ahora también cuando aparece por primera vez el modelo de personaje fusiforme, que resucita en posteriores interpretaciones.

Periodo Granadino 1652-1667

Con su marcha de la capital, y en parte condicionado por los distintos encargos que recibe en este momento, entre los que destacan el *ciclo pictórico de la catedral de Granada*, el del *Convento Carmelita del Santo Ángel*, o las distintas pinturas que hace para los *retablos de San Antonio y San Diego*, Cano vuelve a una pintura más dramática, de acentuados contrastes lumínicos. Retoma el uso de marcadas diagonales que se entrecruzan entre sí y crea espacios que se extienden más allá del marco compositivo, explora ahora nuevos problemas espaciales que vienen determinados por la situación de los lienzos con respecto al espectador, tal y como se ve en el marcado bajo punto de vista de el *San Pablo* de Dresde, de la *Visión de San Antonio* en colección particular, o en las diferentes obras que componen el *ciclo de la Vida de la Virgen* de la Catedral granadina, entre otras.

La pincelada en estos años se suelta, se hace más nerviosa y dinámica, llegando a su máxima expresión en los monumentales lienzos de la Catedral.

Los encargos casi exclusivamente religiosos de estos años, hacen que sus pinturas ahonden en la actitud piadosa y en la emoción contenida de los representados.

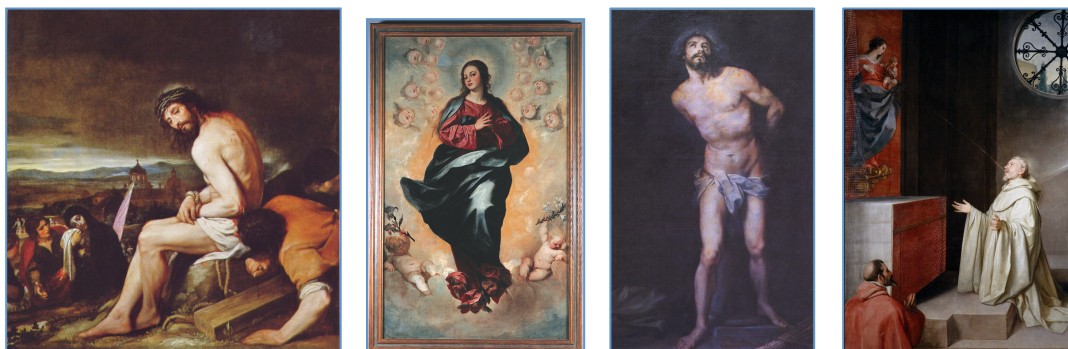
IMÁGENES REPRESENTATIVAS:

PERIODO SEVILLANO 1624-1638



Aparición de Cristo Crucificado/ Resucitado a Santa Teresa, Museo del Prado, (ca.1629)
Comunión de la Virgen, Museo de San Carlos, Ciudad de México (ca.1630- 1635)
San Juan Evangelista y la visión de Jerusalén, Wallace Collection, Londres (ca.1635-37)

PERIODO MADRILEÑO 1638- 1652



Cristo de la Humildad, Iglesia de San Ginés, Madrid, (ca.1640-1643)
Inmaculada, Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria (ca.1650)
Cristo atado a la columna, Convento de San José, Ávila (ca. 1650)
Visión de San Bernardo, Museo del Prado, Madrid (ca.1650-51)

PERIODO GRANADINO 1652-1667



Visitación, Ciclo de la Vida de la Virgen, Catedral de Granada (1653)
Tránsito de San Pascual Bailón, Academia de San Fernando, Madrid (ca.1653-1657)
Milagro de Santo Domingo en Soriano, Fundación Rodríguez Acosta, Granada (ca.1660-1666)

5.2 TEMAS ICONOGRÁFICOS MÁS RECURRENTE

En este apartado se expone sintéticamente la evolución iconográfica y de nuevo formal, que se observa en algunos de los temas recurrentes de Cano.

Cristo Crucificado

El primer Cristo Crucificado atribuido a Cano que se conoce hasta el momento, es el del *Hermitage de San Petersburgo*, datado en los últimos años del periodo sevillano del artista, entre 1636 y 1638. Ajeno a las recomendaciones de Pacheco, Cano representa al Cristo con tres clavos. Destaca como en las obras asociadas a estos primeros años, la iluminación tenebrista, el protagonismo de la línea y de los contornos que confieren al modelado cierta rigidez, así como el dramatismo de los signos de la Pasión que en esta ocasión se acusan más de lo que veremos en obras posteriores. El paño, esta vez cae pegado al cuerpo con un plegado un tanto duro, mientras que a los pies de la cruz, se abre tímidamente un crepúsculo.

En obras posteriores de este mismo asunto, como en el *Crucificado de la Academia de San Fernando* o en el *Crucificado de la colección Diego Curto*, realizadas ya en sus años madrileños, se aprecia una importante evolución, al menos en cuanto a belleza formal se refiere. La suavidad de formas ahora es innegable, el primero de ellos ha sido considerado como una de las representaciones más bellas que se hicieran de este tema. El perfecto modelado anatómico junto con el delicado tratamiento lumínico, le confieren una plasticidad sin precedentes en la pintura de Cano. Sigue el modelo velazqueño del Cristo de San Plácido y le representa, aunque sólo por esta vez, con cuatro clavos⁸⁸⁰. En ambos casos, refiriéndonos ya al *Cristo de la Academia* y al de la *Colección Curto*, el paño de pudor se reduce notablemente y los presenta etéreos y al viento.

En las representaciones que vendrán después, realizadas en años granadinos, la mayor novedad que se encuentra es la inclusión de un paisaje crepuscular sobre el que se emplaza la escena. Tanto en el lienzo conservado en la *Academia de Bellas Artes de Granada*, como en el del *Museo del Prado*, se da esta circunstancia. En ambos casos las similitudes formales son notables pudiendo teorizar sobre la posibilidad de que el segundo sea una versión mejorada del primero. En estas dos representaciones aparece tras el Cristo un paisaje montañoso, con un riachuelo y dos arbolitos entrecruzados, que recuerdan claramente al paisaje de una de las dos versiones que conserva el Museo del Prado sobre la *Virgen con Niño*.

⁸⁸⁰ Influenciado también por el grabado de Durero, que a su vez influiría en su maestro Pacheco. Véase: Navarrete Prieto, *op.cit.*, 1995, 7-10.

Por último, y volviendo a tratamiento del Cristo propiamente dicho, vemos cómo el paño de pureza en ambas pinturas vuelve a reducirse, y como ya hiciera en el primer Crucificado del periodo sevillano, lo pega al cuerpo, acentuando así el estatismo de la figura.

Cristo a la columna

Siguiendo con las representaciones masculinas, vemos cómo son varias también las versiones que se conocen de Cristo atado a la columna. Este pasaje de la Pasión, recurrente en la obra de Cano, le permite estudiar y analizar con detenimiento el cuerpo y la anatomía masculina, temática predilecta del Granadino, que llegará a dominar con maestría desde muy temprano, tal y como puede verse en el *Cristo de la Humildad* o en cualquiera de las dos versiones de *Cristo atado a la columna* que se conservan en Ávila o en Bucarest.

La primera representación de este tema la encontramos hoy en la puerta del sagrario de la iglesia parroquial de *Santa María la Blanca en La Campana, Sevilla*. Esta pequeña tabla supone un inmejorable ejemplo de la técnica incipiente de Cano. El modelado escultórico que recuerda a las tallas clásicas, los contornos duros que perfilan la imagen o la rigidez del paño de pureza son claras muestras de ello. La expresión serena e introspectiva, vuelve a ser una clara característica en este tipo de representaciones masculinas, sólo el *Cristo de las Madres de Ávila*, muestra una actitud más nerviosa al girar levemente su cuerpo y elevar la cabeza en un gesto algo teatral, aunque sin perder la elegancia clásica. Como ya se dijera anteriormente, la belleza formal de este lienzo es indiscutible.

En cuestiones iconográficas, siempre utiliza el artista un tipo de columna baja, a cuyo lado aparecen tiradas las vestiduras de Cristo, junto con otros elementos de la flagelación. Las mayores diferencias con respecto a estas dos últimas versiones ya citadas, las presenta el lienzo conservado en Bucarest. En esta obra, Cano introduce una segunda escena que se abre a través de un ventanal, donde aparece un nuevo personaje agachado, al hilo de lo que venía haciendo Velázquez en algunas de sus representaciones⁸⁸¹.

Virgen con Niño

De acuerdo a los gustos de la época y a las exigencias de los encargos preferentemente religiosos que Cano solía acometer, las pinturas de asuntos maternos son también un tema frecuente en la producción de Cano.

⁸⁸¹ Algunos autores como Benito Navarrete, ven en este recurso la influencia de Velázquez. Benito Navarrete, *op. cit.*, 2001, p. 242. Para más datos sobre esta obra remítase a la p. 51.

Las primeras representaciones que encontramos de este asunto son, *la Virgen del Lucero* y su réplica, *la Virgen con Niño del Museo del Prado*, ambas realizadas en el periodo madrileño del autor. En estas dos pinturas, y al igual que en el grabado de Durero, el artista granadino presenta a la Virgen sentada con el Niño en brazos, emplazada en un entorno natural. La estampa de Durero junto con el cromatismo adquirido de los pintores venecianos, definen claramente estas dos pinturas, que destacan especialmente por la belleza reposada de los personajes.

En este mismo momento, y sin salirnos de la etapa madrileña, Cano también realiza *La Virgen con Niño* que hoy se conserva en el *Palacio del Escorial*. Esta escena se localiza ya en un espacio interior, de fondo neutro con un cortinaje rojizo recogido en uno de los márgenes de la pintura, recurso estético que veremos utilizado en otras obras de temática diversa, pero ya no en pinturas de este asunto mariano.

La actitud maternal en todas las representaciones es la misma, en todos los casos, a excepción de en la *Virgen del Rosario*, la Madre mira con devoción al Niño y lo rodea con los brazos con ademán protector. No obstante, se observa un cambio en la manera de cogerlo entre las obras madrileñas y las realizadas a partir de su marcha a Granada. En las primeras la Virgen sostiene a un Niño Jesús recostado, mientras que en las segundas, y tal como se ve a partir de la *Virgen con Niño dormido de la Colegiata de Medina del Campo*, el Niño se representa ya sentado sobre las rodillas de María⁸⁸². A propósito de esta última obra, *La Virgen con Niño dormido de Medina del Campo*, cabe señalar la novedosa posición mostrada por la Virgen, quien gira el cuerpo hacia el espectador, mostrándonos al mismo tiempo la espalda y el rostro.

En las representaciones maternas posteriores, Cano vuelve a representar a la Virgen de cuerpo entero, sentada con el Niño entre sus brazos, como vemos en la *Virgen de la Leche* de Guadalajara, en la *Virgen de Belén de la Curia* granadina, o en la *Virgen del Rosario* de la catedral de Málaga. Como excepción encontramos la bellísima *Virgen con Niño* de la catedral de Sevilla y a su réplica, conservada en Moscú, atribuida no sin dudas también al Granadino, donde el autor se limita a presentar a María, únicamente de medio cuerpo.

⁸⁸² Véase, también el resto de obras: *La Virgen de la Leche* (p. 60), *la Virgen de la Curia* (p. 235), *La Virgen de Belén* (p. 133) o *la del Rosario* (p. 136).

En relación con el tema de las Vírgenes con Niño, es oportuno reparar en las representaciones infantiles, dada la evolución que se puede observar en el tratamiento de éstos.

Los Niños Jesús de las primeras pinturas madrileñas parecen ser representados con una edad menor que en obras posteriores. Son niños lactantes, con poco pelo, y generalmente dormidos o adormilados. Como excepción, encontramos al Niño que aparece en los brazos de su madre en el lienzo de la *Virgen con Niño*, que hoy se encuentra en paradero desconocido, pero que un día estuvo en la *colección Plandiura*. Éste mantiene la misma actitud adormilada del resto, pero a diferencia de los anteriores, parece tener una mayor edad⁸⁸³.

En las pinturas posteriores, como en los lienzos de *La Virgen de la Leche*, la *Virgen de Belén de la Curia*, de la catedral de Sevilla, la *Virgen del Rosario* o ya fuera de este tipo de representaciones marianas, como en *La Sagrada Familia*, el Niño ya se representa totalmente despierto, mirando al espectador y en ocasiones bendiciendo. Éste aparece ya con una edad más avanzada, el pelo rubio y rizado y con una constitución algo más rolliza.

Inmaculada Concepción

El característico modelo fusiforme que Cano empieza a desarrollar en algunas de sus pinturas, a partir de su estancia valenciana y alcanza su punto álgido, a través de las distintas versiones de Inmaculadas que llegó a realizar en años posteriores. Este tema iconográfico, que populariza especialmente durante sus años granadinos, tendrá una innegable repercusión en las generaciones andaluzas venideras, que tratarán de imitarlo, a través de las innumerables versiones que se harán de algunos de sus lienzos.

La primera pintura de la Inmaculada que hoy conocemos es el bello lienzo que se conserva en el *Museo Diocesano de Vitoria*⁸⁸⁴. Esta *Inmaculada Concepción* muestra ya un modelo formal consolidado que había tenido su origen en lienzos anteriores como en *Santa Isabel con San Juanito* o el de *Santa Ana con la Virgen* –ambos del retablo del Santo Niño Jesús de la Iglesia Catedral de *Santa M^a Magdalena de Getafe*–, o en el *San José con Niño*, que un día saliera de *San Ginés*⁸⁸⁵. Esta Inmaculada se presenta más aérea que cualquiera de las que veremos después, su manto abultado en las caderas vuela al viento y se ciñe en la zona de los pies, generando esa marcada figura fusiforme que caracteriza estas producciones canescas. La

⁸⁸³ Véase comparativa de *Vírgenes con Niño* en la página 347.

⁸⁸⁴ Fechada en torno a 1650. Para más datos vea a la ficha correspondiente, página 58.

⁸⁸⁵ Realizado hacia 1646.

túnica de esta Inmaculada, al igual que en versión del Marqués de Cartagena, la pinta en tonos rosas, apartándose así del modelo iconográfico defendido por Pacheco.

Anteriormente a ésta, sabemos que existió una *Inmaculada* procedente de la madrileña *iglesia de San Isidro*, datada en torno a 1642-1644, que desafortunadamente fue destruida durante la Guerra Civil española. Esta Inmaculada, que conocemos únicamente a través de imágenes, insinuaba ya las formas fusiformes que se afianzan en las pinturas antes mencionadas⁸⁸⁶. La Virgen sobre una corte de angelotes que portan algunos de objetos mencionados en las letanías lauretanas, al igual que en la *Inmaculada del Marqués de Cartagena*, aparece esta vez con túnica blanca y manto azul. Tras ella, una especie de gran sol, que volveremos a ver en el lienzo conservado en *el Oratorio de Granada* y en su réplica recientemente descubierta, que se encuentra hoy en *colección particular*.

El importante número de angelotes y cabezas de éstos, que se ven en estas primeras obras hasta ahora mencionadas, *la de San Isidro*, *la de Vitoria* o *la del Marqués de Cartagena*, se irán reduciendo paulatinamente en las versiones subsiguientes, hasta llegar a *la Purísima del Oratorio*, donde únicamente vemos a cuatro de ellos.

Ya en Granada, la mayoría de Inmaculadas que Cano realiza se representan al igual que se aprecia en la desaparecida *Inmaculada de San Isidro*, con túnica blanca y manto azul. El perfil fusiforme sigue presente, aunque éste se hace cada vez menos acusado.

Visión de San Antonio

Para acabar con los temas religiosos, se analizan ahora las distintas versiones que se conocen en la producción pictórica de Cano, sobre la aparición de la Virgen a San Antonio de Pádua.

Actualmente, existen dos bocetos y un lienzo definitivo realizados en los últimos años del periodo madrileño, y dos lienzos datados en los años granadinos, que se atribuyen a Alonso Cano. Iconográficamente hablando, las diferencias entre éstos son apenas inexistentes. Más allá de la inclusión o exclusión de ciertos elementos accesorios, como un pequeño escalón o un par de angelotes, que pueden verse en la versión procedente del Convento del Ángel Custodio, los lienzos no presentan grandes cambios.

⁸⁸⁶ La imagen de esta pintura la conocemos gracias a la publicación de Harold Wethey tantas veces mencionada. Véase. *op.cit*, 1983, p. 124.

A nivel formal, como es evidente, las diferencias entre unas y otras son más acusadas, aunque por regla general todas presentan un mismo prototipo de Virgen María, que recuerda claramente a otros modelos femeninos que veremos en otras pinturas de estos mismos años, como en la *Juno*, en la *Visión de San Félix de Cantalicio*, ó en el *Milagro de Santo Domingo en Soriano*, entre otros.

Retratos

Pese a la casi exclusiva producción religiosa de Cano, se localizan al menos media docena de retratos, que demuestran la faceta retratista de este autor. Si bien es verdad que de los seis retratos que se le atribuyen, cuatro de ellos responden a retratos de clérigos o religiosos.

El primer retrato que conocemos, se data en los primeros años sevillanos del autor, entre 1625 y 1630. Actualmente *Retrato de eclesiástico* se conserva en Nueva York, en la *Hispanic Society of America*. Formalmente esta pintura sigue la línea de las composiciones de estos primeros años y el evidente protagonismo de los contornos revela la herencia de los modelos de Pacheco. Por otro lado, tanto el semblante serio, como la pose en tres cuartos, recuerda a los modelos de los retratos que Ribera hiciera anteriormente.

En años posteriores, con Cano ya en Madrid, encontramos otra pintura de este asunto, *Caballero de Gales*, donde el Racionero parece dejarse influir por los retratos de Velázquez. En esta ocasión, representa al protagonista con gran naturalismo, de pie, levemente girado, a la manera en que Velázquez solía pintar sus retratos cortesanos a principios de los años veinte.

En los lienzos realizados durante sus últimos años granadinos –con estancia madrileña incluida–, vemos como el naturalismo que se evidenciaba en el retrato madrileño del *Caballero Galés*, gana en fuerza expresiva y en profundidad psicológica, se prescinde ahora de atributos y elementos artificiosos, haciendo que toda la atención caiga casi exclusivamente en los rostros de los retratados⁸⁸⁷.

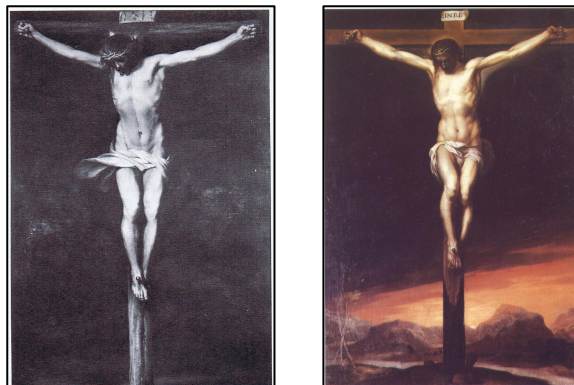
⁸⁸⁷ *Retrato del III Marqués de Velada, Retrato Dominico o Fraile Jerónimo*. Posiblemente este último retrato, formaría parte en origen a una obra de mayor tamaño, pero que ha llegado hasta nosotros mutilada.

IMÁGENES Y COMPARATIVA POR TEMÁTICA:

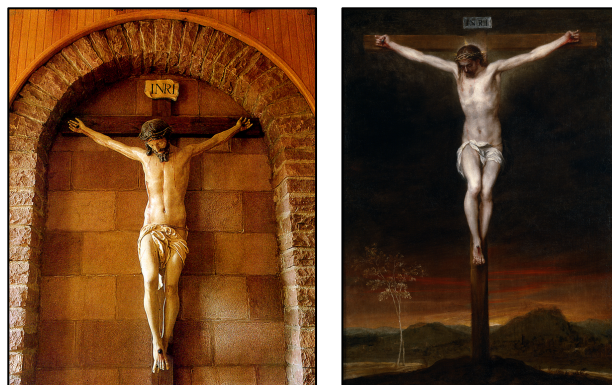
CRUCIFICADOS



Crucificado, Hermitage de San Petersburgo (1636-1638) Sevillana
Crucificado, Academia de San Fernando (1640-1643) Madrileña

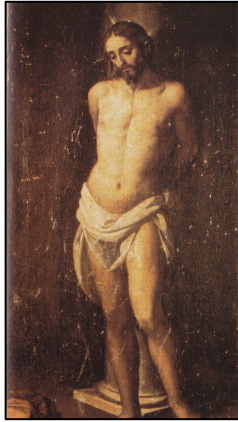


Crucificado, Diego Curto (1643) Madrileña
Crucificado, Academia de Bellas Artes de Granada (1652) Granadina

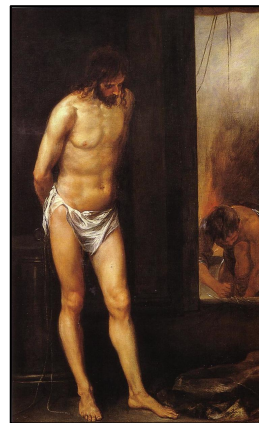
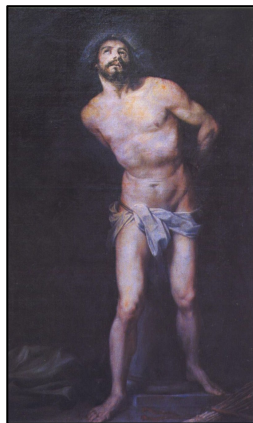


Crucificado de Lekaroz, Navarra (1657) 2ª etapa Madrileña
Crucificado Museo del Prado, (1652-1657) Granadina

CRISTOS A LA COLUMNA

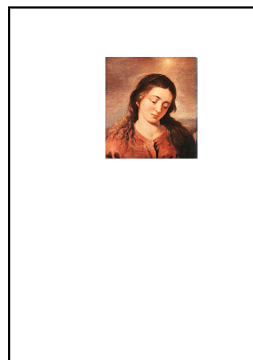
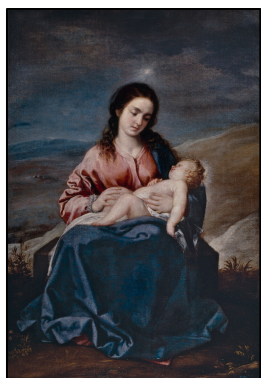


Cristo atado a la columna, La Campana (1631-1632) Sevillana
Cristo flagelado recoge sus vestiduras, Academia de San Fernando (1646) Madrileña



Cristo atado a la columna, Ávila (1650) Madrileña
Cristo atado a la columna, Bucarest (1646-1652) Madrileña

VÍRGENES CON NIÑO



Virgen del Lucero, Granada (1643-1648) Madrileña

Virgen con Niño, Madrid (1643-1648) Madrileña

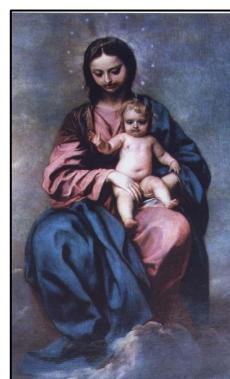
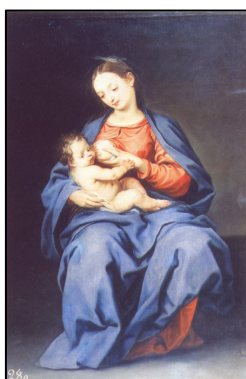
Cabeza de Virgen (Fragmento), Budapest (1646-1650) Madrileña



Virgen con Niño, El Escorial, (1646-1650) Madrileña

Virgen con Niño dormido, Barcelona (1648-1652) Madrileña

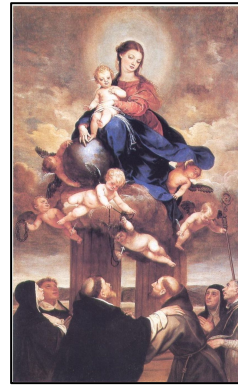
Virgen con Niño, Medina del Campo (1653-1657) Granadina



Virgen de la Leche, Guadalajara (1657-1660) 2ª etapa Madrileña

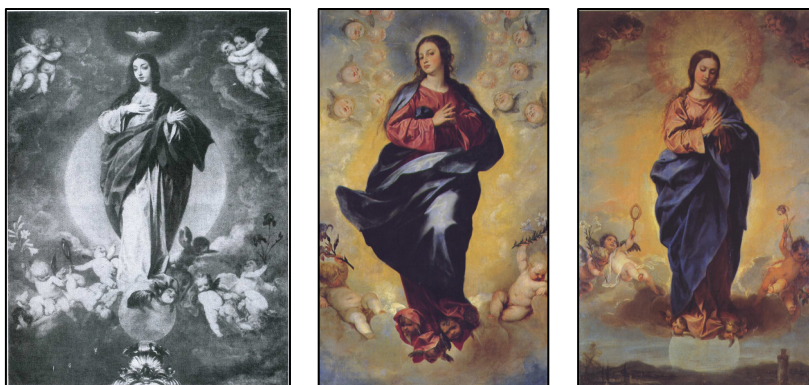
Virgen de Belén, Granada (1664) Granadina

Virgen de la Curia, Granada (1660-1667) Granadina



Virgen de Belén, Sevilla (1662) Granadina
Virgen de Belén, Moscú (1662?) Granadina
Virgen del Rosario, Málaga (1665-1667) Granadina

INMACULADAS



Inmaculada de San Isidro –Destruída– (1642-1644) Madrileña

Inmaculada, Vitoria (1650) Madrileña

Inmaculada, Marqués de Cartagena (1653-1657) Granadina



Inmaculada del facistol, Granada (1655) Granadina

Inmaculada, Ciclo de la Virgen, Catedral de Granada (1662) Granadina

Inmaculada del Oratorio, Granada (1660-1667) Granadina



Inmaculada del Oratorio, Granada (1660-1667) Granadina

Inmaculada de Madelburgo – Destruída– (1660-1667) Granadina

VISIÓN DE SAN ANTONIO DE PÁDUA



Visión de San Antonio, Múnich (1646-1652) Madrileña
Visión de San Antonio, Boceto, Museo del Prado (1646-1652) Madrileña



Visión de San Antonio, Boceto, Berlín (1646-1652) Madrileña



Visión de San Antonio, Colección Particular Reino Unido (1652-1660) Granadina
Visión de San Antonio, Colección particular Brasil (1660) Granadina

RETRATOS



Retrato de eclesiástico , Nueva York (1625-1630) Sevillana
Retrato de caballero de Calatrava, Gales (1640) Madrileña



Retrato de eclesiástico , Burdeos (1657-1660) 2ª etapa Madrileña
Retrato del IV Marqués de Velada, Particular (1657-1660) 2ª etapa Madrileña



Fraile Jerónimo, Bayona (1658-1667) Granadina
Fraile Dominico, Kassel (1660-1667) Granadina

5.3 IMPORTANCIA DE LAS FUENTES GRABADAS EN LA OBRA PICTÓRICA DE ALONSO CANO

La importancia que las fuentes grabadas tienen dentro de la obra pictórica de Alonso Cano es innegable. A lo largo de su producción puede verse la inmensa repercusión que éstas tuvieron en muchas de sus composiciones más significativas. Así bien, vemos a lo largo de su catálogo razonado, cómo Cano utiliza con especial asiduidad grabados y composiciones de autores alemanes, italianos, y sobre todo flamencos y holandeses⁸⁸⁸.

Entre los autores alemanes, vemos cómo recrea en sus pinturas algunos de los modelos que anteriormente trazara Alberto Durero, tal y como se aprecia abiertamente en el bello lienzo de *Cristo Crucificado* de la Academia de San Fernando, que además de inspirar a Cano influyó también en otros autores sevillanos como Pacheco, Velázquez o Zurbarán, o en sus versiones de la *Virgen con Niño* conservadas tanto en el Museo del Prado como en el Museo de Bellas Artes de Granada⁸⁸⁹.

Entre los italianos, Raffaello Schiaminossi siguiendo composición de Bernardo Castello, le proporciona el prototipo de *Inmaculada* que Cano popularizará en sus numerosas representaciones de este tema⁸⁹⁰. El boloñés Giulio Bonasone, le influye en su *Descenso al Limbo*, mientras que Marcantonio Raimondi le marca las pautas que éste sigue en el modelo femenino que da lugar a la bella *Juno*⁸⁹¹. Un grabado de éste último siguiendo a Rafael, le inspiran a la hora de ejecutar el lienzo de la *Virgen de la Leche* que hoy se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Guadalajara⁸⁹². Por último, tanto el entorno como las poses que vemos en las dos versiones que se conocen de *San Juan Evangelista en el desierto* y en el lienzo de *San Juan Bautista joven* del Cincinnati Art Museum, proceden respectivamente de un aguafuerte y de un grabado de dos autores afincados también en Italia como son el valenciano José de Ribera, y el *pesarese* Simone Cantarini⁸⁹³.

Se observa también la influencia de algunas composiciones de flamencos, como Van Dyck o Rubens, autores que Cano llega a conocer a través de las estampas que popularizan grabadores como Schelte a Bolswert o Christoffel Jegher. El influjo del primero se ve

⁸⁸⁸ La redacción de este apartado se fundamenta básicamente en los distintos trabajos y estudios que el profesor Benito Navarrete Prieto, ha realizado sobre las fuentes grabadas, en especial de su libro *La pintura andaluza del Siglo XVII y sus fuentes Grabadas*, publicado en 1998, del que se entresaca gran parte de los datos asociados a Alonso Cano que aquí se presentan.

⁸⁸⁹ Para el *Crucificado* véase: Navarrete Prieto, Benito, "Durero y los cuatro clavos.", *Boletín del Museo del Prado* nº34, 1995, p. 7-10. Mientras que para más datos sobre la *Virgen con Niño*, consulte: Navarrete Prieto, *op.cit.*, 1998, p.104.

⁸⁹⁰ Navarrete Prieto, *ibidem*, p. 58-59.

⁸⁹¹ Véase respectivamente, para más información: Wethey, *op.cit.*, 1983, p.208 y Navarrete Prieto, *op.cit.*, 2001, p. 266-267.

⁸⁹² Rodríguez Rebollo, *op.cit.*, 2001, p.439-441.

⁸⁹³ H. Wethey, *op.cit.*, 1958, p. 16.

claramente en la versión de la *Piedad* que el Museo Cerralbo conserva⁸⁹⁴, mientras que el del segundo se advierte en otras como la *Educación de la Virgen*, la *Predicación de San Vicente Ferrer* o en el tondo de *Jesús y San Juanito*⁸⁹⁵. Estampas como la de Bollandus sobre A Van Diepenbeeck, serán el punto de partida de pinturas con tanta repercusión como la *Virgen del Rosario* de la catedral malagueña⁸⁹⁶.

En cuanto a los grabadores holandeses, son recurrentes los modelos que recuerdan a ciertos personajes que pueden verse en estampas de Cornelis Cort sobre composición de Zuccaro; quien le influye especialmente en la a *Purificación de la Virgen* del Ciclo de la catedral de Granada, o en sus diferentes pinturas sobre la *Anunciación*⁸⁹⁷. También en las de Hendrick Goltzius siguiendo a Spranger; grabados en los que encuentra la inspiración para llevar a cabo sus dos versiones de *Cristo sostenido por un ángel* conservadas en el Museo del Prado⁸⁹⁸. En Abraham Bloemaert, grabador que influye en la ejecución de *La Labor de Adán y Eva* de la Pollock Hause⁸⁹⁹. Jacob Matham siguiendo a su padrastro Hendrick Goltzius; de quien Cano tomo referencias para su lienzo de la catedral de Granada sobre la *Asunción de la Virgen*, *La Visitación* hoy en Castres, y de nuevo para sus *Anunciaciones*. Ya por último, mencionar a Adriaen Collaert y Cornelis Galle, autores cuyos grabados sobre la vida de Santa Teresa, posiblemente influyeron en Cano, a la hora de llevar a cabo algunas de las pinturas del retablo sevillano de San Alberto, dedicado también a esta misma santa que hoy vemos en el Museo del Prado, la *Aparición de Cristo crucificado a Santa Teresa* y *Aparición de Cristo resucitado*⁹⁰⁰.

⁸⁹⁴ M^a Elena Gómez Moreno, *op.cit.*, 1948, p.246.

⁸⁹⁵ véase respectivamente, Navarrete Prieto, *op.cit.*, 1998, p. 193; p. 144; p. 198 y 290.

⁸⁹⁶ *ibidem*, p.185-186.

⁸⁹⁷*ibidem*, p.53 y Zahira Véliz, *op.cit.*, 2011, p.109 y 120.

⁸⁹⁸ Navarrete Prieto, *op.cit.* 1998,p.149.

⁸⁹⁹ *ibidem*, p. 180

⁹⁰⁰ *ibidem*,p.39.

5.4 LA TÉCNICA Y LOS PROCEDIMIENTOS EN LA OBRA PICTÓRICA DE ALONSO CANO:

5.4.1 LOS ESTUDIOS TÉCNICOS EN EL ARTE, ANTECEDENTES Y ESTADO DE LA CUESTIÓN

Quedan ya lejos las primeras publicaciones que se hicieran en España, a principios de los años cuarenta del pasado siglo, donde se hablaba modestamente de la importancia de los estudios científico-técnicos asociados a la conservación de las obras artísticas⁹⁰¹. Con la creación en 1961 del Instituto Central de Conservación y Restauración en Madrid⁹⁰², y la llegada al mismo –poco después– de José María Cabrera, se abrieron las puertas a nuevas metodologías de estudio y conocimiento, establecidas desde hacía algún tiempo, en otros países europeos como Bélgica o Italia⁹⁰³.

Actualmente, y gracias al empeño y a la perseverancia mostrada en aquellos años por algunos profesionales de este sector, que centraron sus esfuerzos y energías en formar gabinetes técnicos y equipos de trabajo cualificados, que pusieran en práctica nuevos sistemas de investigación, este tipo de estudios están hoy normalizados y son muchas, y cada vez más las instituciones y coleccionistas particulares, los interesados en someter sus obras a alguno de estos análisis técnico-científicos, que en el mayor de los casos, arrojan sin duda, una valiosa información sobre la materialidad de las obras y sobre su estado de conservación, lo que redunda en el análisis de la autenticidad y originalidad de las mismas .

Entre los pioneros de estos estudios en España, cabe señalar la labor llevada a cabo durante años por José María Cabrera Garrido –antes mencionado–, o Carmen Garrido Pérez, directora y responsable hasta hace apenas un año, del Gabinete de Documentación Técnica del Museo del Prado, bajo cuya supervisión salieron a la luz los estudios técnicos más relevantes y completos, que se conocen hasta la fecha, de autores como Velázquez o El Greco, entre otros. Las numerosas publicaciones de esta especialista y su equipo, realizadas al amparo del Museo del Prado, han servido en muchos casos, de referencia y punto de partida a otras instituciones, museos e investigadores a partir del cual, iniciar su camino en el estudio técnico de sus pinturas. No dejar de mencionar, por otro lado, la importante labor llevada a cabo también desde otras entidades científicas, como: el Instituto de Patrimonio Histórico

⁹⁰¹Sánchez Cantón “Auxilios que presta la ciencia al estudio de obras de arte”, en *XVII Congreso de la Asociación española para el progreso de las ciencias*, Córdoba, 1944, p.411-424.

⁹⁰² Posteriormente Instituto de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (I.C.R.B.C) y desde 2008 Instituto de Patrimonio Histórico Español (I.P.H.E).

⁹⁰³ No es hasta la creación del I.C.C.R, cuando se forma un equipo de trabajo específico y especializado. En el Museo del Prado, años antes, ya habían empezado a realizarse tomas radiográficas de algunas de sus obras gracias a un aparato de rayos X, que el hispanófilo Archer M. Huntington, había proporcionado al Museo. Sánchez Cantón, F.J., *ibidem*, 1944, p. 415. En Bélgica los estudios se venían realizando desde el: *Institut Royal du Patrimoine Artistique* (IRPA), en Italia, desde el *Istituto centrale per il restauro* (I.C.R.).

Español (I.P.H.E), el Instituto Andaluz de Patrimonio Artístico (I.A.P.H.) o el Instituto Valenciano de Conservación y Restauración de Bienes Culturales (IVC+R), entre otras ⁹⁰⁴.

Actualmente, y dada la importancia demostrada de este tipo de trabajos, son muchos los museos e instituciones, públicos o privados, que tienen además de sus talleres de restauración, un espacio habilitado para albergar distintos aparatos de estudio: lámparas incandescentes, lámparas de Wood, sistemas informáticos de digitalización de imágenes, distintos tipos de microscopios,⁹⁰⁵ e incluso en alguno de los casos, un laboratorio con equipo de rayos X. La divulgación y la evolución de estos estudios ha permitido llegar a conocer mejor las estructuras pictóricas, los procedimientos y técnicas seguidos por una escuela o por un determinado autor, los materiales empleados, las alteraciones de éstos; que en un principio nos eran invisibles, y lo que es más importante, y en nuestro caso lo que más nos interesa, autenticar la autoría de una pintura.

El lento pero constante crecimiento del número de obras analizadas, asociadas a un mismo autor o a una misma escuela, ha permitido generar juicios sobre las particularidades de la técnica de éstos y establecer ciertos patrones que pueden considerarse propios o característicos de ellos⁹⁰⁶. Estos patrones resultan de vital importancia para los especialistas, ya que en muchos casos facilitan la adscripción o la exclusión de ciertas obras a un catálogo razonado, sobre las existen dudas o recelos. Así bien, y tomando como ejemplo un centro que consideramos de referencia internacional en este tipo de estudios, vemos como desde el Museo del Prado, se ha conseguido en muchos casos esclarecer, –para gusto o disgusto de algunos– la autoría de algunas obras atribuidas a grandes maestros españoles como El Greco, Velázquez o Goya, entre otros muchos⁹⁰⁷.

Hasta ahora hemos estado hablado únicamente de forma aislada de los beneficios que los exámenes científico-técnicos aportan al conocimiento de una obra. No obstante, cabe señalar que la validez de los resultados obtenidos como consecuencia de estos trabajos, está supeditada a la coherencia que exista entre éstos y la historia material de la obra, los documentos históricos asociados a ésta, o los distintos juicios y conclusiones que

⁹⁰⁴ Desde 1989 y desde 1991 respectivamente

⁹⁰⁵ Microscopios ópticos, estereoscópicos o electrónicos de barrido, entre otros.

⁹⁰⁶ Véase como ejemplo los diferentes trabajos sobre la obra de Velázquez de Carmen Garrido, especialmente: Carmen Garrido, *Velázquez técnica y evolución*, Madrid: Museo del Prado, 1992.

⁹⁰⁷ Como es bien sabido, la estimación o desestimación de una obra dentro del catálogo razonado de un determinado artista, siempre genera ciertas controversias entre los detractores y partidarios de una u otra posición.

historiadores del arte expertos en la materia, hayan podido emitir. Como ya adelantara en los setenta el profesor Gratiniano Nieto:

“El “ojo clínico” de los especialistas ha llegado a precisar atribuciones y ha podido llegar a establecer esquemas rigurosos de clasificación a base del alto nivel que la Historia del Arte ha llegado a alcanzar, no obstante, cada día las exigencias son mayores y no nos conformamos hoy con un diagnóstico deducido del simple examen visual de una obra, sino que exigimos, un conocimiento más profundo que llegue a desmenuzar estructuralmente la obra⁹⁰⁸”.

⁹⁰⁸ Gratiniano Nieto Gallo, “Auxilios que la ciencia presta para el estudio y conservación de los Bienes Culturales” en *Informes y trabajos del Instituto de conservación y restauración de obras de arte, arqueología y etnología, comunicaciones del I.C.C.R. al XXIX Congreso Hispano- Luso para el progreso de las ciencias*, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes España, 1970, p.5-32, p.6.

5.4.2 METODOLOGÍA TÉCNICA EN EL ESTUDIO DE LAS OBRAS

Es necesario comentar, aunque muy brevemente, algunas de las técnicas de examen aplicadas al estudio de obras de arte, que luego serán mencionadas a propósito de las pinturas de Alonso Cano. Entre estos métodos, hay que reseñar los análisis físico-químicos más relevantes, sin llegar a profundizar más de lo esencial en cada uno de ellos, ya que se considera que son muchas y muy buenas las publicaciones existentes, donde se explican y detallan, más oportunamente, las particularidades, los usos y los beneficios de cada uno⁹⁰⁹.

Como es bien sabido, los métodos de estudio pueden ser de carácter no destructivo o destructivo:

Entre los no destructivos, destacan las técnicas asociadas a la emisión de radiaciones electromagnéticas invisibles, como son: las reflectografías infrarrojas (I.R.) –que permiten la visión de capas subyacentes, revelando en caso de que lo haya, el proyecto previo del artista–, la fluorescencia visible inducida por radiación ultravioleta, (U.V), –que revela datos sobre la capa superficial de la pintura, especialmente acerca del estado de conservación del último estrato–, o las Radiografías (R.X), –que ofrecen información relativa a las densidades atómicas de los pigmentos empleados, así como interesantes imágenes de la estructura interna de la obra, el proceso de ejecución de ésta y las posibles transformaciones sufridas a lo largo de su historia material⁹¹⁰.

En cuanto a los métodos destructivos, éstos se basan principalmente en la observación y en el análisis de micromuestras transversales de la obra, cuidadosamente seleccionadas y debidamente preparadas, que tras examinarse con diferentes medios, –microscopios estereoscópicos, microscopios ópticos (M.O), mediante energía dispersiva de rayos X a través de microscopios electrónicos de barrido: (SEM- EDX), ó cromatógrafos de gases acoplados a espectrómetros de masas (GC-MS), por citar los más comunes–, ofrecen información precisa sobre los distintos componentes de la pintura, ya sean pigmentos o aglutinantes.

⁹⁰⁹ Somos conscientes de la evolución de estas técnicas desde que empezaran a emplearse en el estudio de las obras artísticas, pero nos remitimos a publicaciones con ya cierta antigüedad, ya que en términos generales, éstas siguen estando vigentes. Entre las publicaciones nacionales más relevantes, señalar entre otras: Garrido Pérez, C., "Aplicación de la metodología científica al estudio de la pintura." *Arte: materiales y conservación*. Fundación Argentaria, 1998, 41-65. ó si se quiere una información más detallada y técnica: Gómez, M^a L., *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, 4^o ed., Madrid: Cátedra, 2004.

⁹¹⁰ Garrido Pérez, C., *ibidem*, 1998.

La complementariedad entre métodos físicos y químicos proporciona un conocimiento global y completo de la obra, datos absolutamente imprescindibles a la hora de determinar los materiales característicos de una escuela o de un autor concreto. Por otro lado, esta información es esencial a la hora de dar respuesta a ciertas incógnitas que la historia del arte no puede resolver, generalmente asociados a cuestiones de autoría, datación o autenticación de un bien determinado.

5.4.3 IMPORTANCIA DE LA COORDINACIÓN ENTRE ESPECIALISTAS:

Como ya se adelantara en la breve introducción que da paso a ese apartado, tanto los historiadores como los científicos y restauradores han visto la necesidad de aunar sus conocimientos en favor de un mejor y más completo estudio de las obras de arte. Cada una de las disciplinas, ya sea la historia del arte, la ciencia o la restauración, aporta un tipo de información sobre la obra que sin duda es indispensable para el conocimiento global de la misma.

Desde los archivos o bibliotecas se investiga sobre las fuentes documentales de una determinada obra, se buscan documentos que la autentiquen como contratos, cartas de pago, descripciones de la época o actas testamentarias. Se intenta trazar la historia material investigando sobre los avatares históricos acontecidos o sobre los distintos propietarios por los que ha pasado la misma, ahondando en inventarios, tratados o en crónicas de viajes de épocas distintas. Se compara y se pone en tela de juicio la concordancia de una obra determinada, con respecto a otras obras de un mismo autor ya autenticadas, o de una misma escuela o entorno geográfico, para a partir de ahí, poder sugerir un intervalo de fechas aproximado en el que datar la obra y una posible autoría, si no se conoce.

Desde los talleres de restauración se llevan a cabo los primeros contactos físicos con la obra. Partiendo de los datos proporcionados por los historiadores, se profundiza en las cuestiones materiales y se pone en tela de juicio el estado de conservación de la misma, estudiando las posibles alteraciones y sus causas. Desde aquí, se extraen los primeros indicios sobre posibles añadidos, repintes o procesos pictóricos seguidos por el artista, que luego más tarde confirmarán o desmentirán los análisis científico- técnicos. Se ponen ahora en evidencia manipulaciones de soporte, antiguas intervenciones... Se hacen ya unas primeras aproximaciones sobre los materiales constitutivos de la obra. En muchos casos, es ahora cuando ésta se somete a los primeros análisis técnicos básicos; exámenes de superficie con distintos tipos de iluminación y objetivos, que generan fotografías con luz transmitida, con luz rasante, imágenes ultravioletas, macrofotografías o microfotografías.

Ya en los laboratorios técnicos se realizan los exámenes científico-técnicos que implican radiaciones o análisis de micromuestras, ya sean reflectogramas de infrarrojos, radiografías, análisis microscópicos, microquímicos de pigmentos, cromatogramas de gases o análisis de tinción de fibras, de los que ya se ha hablado con anterioridad. La información

proporcionada por este tipo de estudios debe contrastarse siempre con los datos existentes de otras obras del mismo autor o de la misma escuela, ya autenticadas. Al mismo tiempo, éstos deben estar en directa correspondencia con las notas o apuntes que distintos manuales o tratados de la época nos hayan podido adelantar sobre el proceso pictórico seguido en un determinado contexto histórico-geográfico⁹¹¹.

De esta manera, y a través de la constante colaboración entre unos y otros especialistas, es como se llega a determinar verdaderamente la autenticidad de una pintura. Cuando los datos y la información proporcionada de todas las partes concuerdan se garantiza la legitimidad de una obra.

⁹¹¹ Entre los más relevantes en relación con las técnicas pictóricas antiguas están: *El Libro del Arte* de Cennini Cennini (siglo XV), *Tratado de pintura* de Leonardo Da Vinci (siglo XV), *Diálogos de la pintura* de Vicente Carducho(siglo XVII) o *El Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco (Siglo XVII), entre otros.

5.4.4 LOS ESTUDIOS TÉCNICOS APLICADOS SOBRE LA OBRA DE ALONSO CANO EN MUSEOS Y COLECCIONES

Tras esta breve introducción sobre la importancia que este tipo de estudios puede tener en la autenticación de las obras artísticas, se planteará ahora la repercusión que estos análisis han tenido en el catálogo razonado del artista Alonso Cano y de los beneficios que éstos han supuesto para el mismo, especialmente a la hora de determinar la autenticidad de algunas de sus pinturas, o de establecer ciertas pautas técnicas que parecen repetirse en obras que se asocian a un mismo periodo temporal.

Antes de abordar esta tesis, no se era consciente de la nada desdeñable cifra de treinta y ocho obras de Alonso Cano, que bien de una forma u otra, han sido sometidas a algún tipo de estudio científico-técnico. La lectura detenida de la mayoría de las publicaciones que se han llevado a cabo con motivo de éstos, la consulta de ciertos documentos proporcionados por museos o instituciones o las conversaciones mantenidas con algunos restauradores y especialistas que han trabajado con obras de este autor, ha permitido un claro acercamiento al proceso creativo de Cano y a las distintas particularidades que presentan sus pinturas.

La indagación en este tipo de trabajos no ha sido nada fácil. Aparte de las publicaciones firmadas por Luis R. Rodríguez Simón, profesor titular de la Universidad de Granada; las de la Fundación Rodríguez Acosta sobre el *Milagro de Santo Domingo en Soriano* o sobre la grisalla de la *Circuncisión*; la publicación de la Fundación Argentaria, quien en su día financió la restauración y los estudios de la *Virgen del Rosario*, conservada en la catedral de Málaga; o los artículos publicados desde el Museo del Prado sobre *La Visión de San Benito* o la *Virgen con Niño*, no se conocen muchas otras⁹¹². Fuera de nuestras fronteras, el interés por este tipo de trabajos que dan a conocer la técnica pictórica de Cano, ha sido escaso o más bien nulo. Si bien, existen breves alusiones en algunos de los últimos catálogos de pinturas de instituciones como la *Staatliche Kunstsammlungen* de Dresde, donde se dan a conocer algunos datos técnicos sobre el lienzo que ellos conservan atribuido a Alonso Cano, el *San Pablo apóstol*⁹¹³. Por otro lado, en ciertos artículos o monografías dedicadas a su compañero Velázquez, también se puede encontrar menciones donde se pone de manifiesto el

⁹¹² Como ya se ha comentado a propósito de algunas de las fichas, a la espera estamos de inminentes publicaciones por parte del Museo del Prado.

⁹¹³ Matthias Weniger, *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Spanische Malerei*, ed. Prestel, 2012, p. 39-42.

paralelismo técnico que, en momentos muy puntuales de su carrera, presentan ciertas obras de estos dos autores⁹¹⁴.

Como puede verse, pese al significativo número de obras estudiadas, no son muchos los artículos que recogen las conclusiones extraídas, no obstante, diversas instituciones tanto nacionales como extranjeras, han accedido amablemente a facilitarnos la consulta de los expedientes de restauración, o de parte de los trabajos científico-técnicos que éstos ha realizado sobre las obras de Cano, y que por razones que desconocemos aún no han sido publicadas. La colaboración por parte de éstos, es digna de agradecer, así como la atención y la predisposición mostrada por la mayor parte de sus conservadores y restauradores, quienes desinteresadamente se han ofrecido a atender nuestras preguntas y dudas, a ellos haremos mención en el apartado oportuno.

Sin embargo, no se puede ser pesimista con respecto a este tema, a pesar de la escasa divulgación que este tipo de exámenes ha tenido hasta la fecha. El creciente interés que parece haber despertado la obra de Cano en estos últimos años, se ha visto reflejado en el aumento del número de obras analizadas desde grandes instituciones como el Museo del Prado, que en los últimos cuatro años ha estudiado al menos once de las dieciocho obras que tiene asignadas, sin duda, a la mano del Racionero. Otras entidades como el Museo de Bellas de Guadalajara o algunas de las galerías privadas que hoy en día albergan obras suyas, también han realizado estudios técnicos sobre éstas, en este mismo espacio de tiempo, como la Galería Caylus, por ejemplo, quien ha encargado en estos últimos años a una empresa particular, el examen técnico de la *Visión de San Antonio de Pádua*, que actualmente se conserva en su sede madrileña.

Anteriormente a este *boom* por los análisis científico-técnicos, en el que ahora afortunadamente se está inmerso, hubo otro periodo de prosperidad para las obras de Alonso Cano entre 1997 y el año 2002, años circundantes al IV centenario del nacimiento del artista, en el que varias de sus obras, pertenecientes en su mayoría al periodo granadino, fueron sometidas a examen, muchas de ellas como consecuencia de la tesis doctoral que defendió el profesor universitario Luis R. Rodríguez Simón en 1998, quien analizó entre otras los lienzos de Alonso Cano conservados en el Museo de Bellas Artes de Granada⁹¹⁵. En estos años, y bajo

⁹¹⁴ Véase: Zuccari, Frank, *et al.*, "Saint John in the Wilderness. Observations on Technique, Style and Authorship", *Art Institute of Chicago Museum Studies*, vol.31, nº 2, 2005, p. 30-45. En este artículo a propósito del *San Juan Evangelista en el Desierto* del Art Institute de Chicago, se hacen diversas menciones a la obra de Cano. Entre otras, se incluye la radiografía de la obra *San Juan y la Visión de Jerusalén* de la Wallace Collection.

⁹¹⁵ Rodríguez Simón, L.R., "Examen científico-técnico de las pinturas de Alonso Cano y de las de sus principales

la dirección de Sánchez Mesa, también se iniciaron las restauraciones y los pertinentes estudios, del majestuoso *Ciclo de la vida de la Virgen de la catedral de Granada*, sobre los que hasta la fecha no hemos conseguido localizar datos, más allá de los relativos a los trabajos de restauración, que se llevaron a cabo desde el Instituto de Patrimonio Histórico Español⁹¹⁶. No obstante, en los últimos años, Luis R. Rodríguez Simón, junto con su equipo de investigación, ha continuado con el estudio científico- técnico de estos siete cuadros, de los que actualmente se conocen los exámenes completos de dos de ellos, *La Anunciación/Encarnación y la Visitación*⁹¹⁷. Otras obras analizadas en este momento, o sometidas a algún tipo de examen técnico son asimismo, la *Virgen del Rosario* de la catedral de Málaga⁹¹⁸, la *Lamentación o Piedad* del Museo Cerralbo, la *Muerte de San Juan de Dios* conservada en el museo homónimo de la capital granadina, o el *San Pablo apóstol*, antes mencionado, conservado en Dresde, Alemania.

No dejar de mencionar en este punto otros exámenes técnicos aislados que precedieron a éstos, como son los estudios radiográficos que se llevaron a cabo sobre el *San Francisco de Borja* del Museo de Bellas Artes de Sevilla en torno a 1994, los publicados por Pérez Sánchez en 1981, a propósito de la aparición de una pintura subyacente bajo la *Visión de San Benito* conservada en el Museo del Prado⁹¹⁹, los realizados por el Instituto Técnico de Expertización y Restauración de Madrid en torno a 1978, sobre el lienzo de la *Liberación de San Pedro* que hoy encontramos también en este museo madrileño⁹²⁰, o los primeros estudios científicos que conocemos hasta la fecha sobre obra pictórica de Alonso Cano, que fueron efectuados desde el Museo del Louvre en 1977, tras el ingreso de los dos pequeños lienzos procedentes de Santa Paula que allí se conservan: *San Juan Evangelista y Santiago el Mayor*, obras que tras su entrada en el museo parisino fueron examinadas mediante reflectografías infrarrojas, fluorescencia UV, radiografías y microscopía óptica⁹²¹.

continuadores en el Museo de Bellas Artes de Granada”, Tesis Doctoral, Universidad de Granada, Granada, 1998. Realizó el estudio de seis pinturas atribuidas hoy a Alonso Cano, entre ellas: *San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena, Santa Clara y San Luis de Tolosa, San Pedro protomártir del Japón, San Jerónimo trompetero, Virgen de Belén* de la Curia y *La Virgen del Lucero*, ésta última perteneciente a su periodo Madrileño.

⁹¹⁶ Para consulta de la memoria de actuación, véase: Archivo de Patrimonio Histórico Español, doc. BM-565.

⁹¹⁷ Parte de ellos publicados en: Rodríguez Simón, Manzano Moreno, *et al.*, “Estudio multidisciplinar aplicado a las pinturas de Alonso Cano en la Capilla Mayor de la Catedral de Granada (España)”, en *I Congreso Internacional, El Patrimonio Cultural y natural, como motor del desarrollo: Investigación e Innovación, Jaén*, p.952 y 966.

⁹¹⁸ Publicación relacionada: *Estrella Arcos Von Haartman*, “La restauración de la Virgen de Rosario”, en *Alonso Cano, la Virgen de Rosario*, Madrid, Fundación Argentaria, 1997 p. 51- 62

⁹¹⁹ Publicación relacionada: Pérez Sánchez, “Un Alonso Cano Oculto en el Museo del Prado”, *Boletín del Museo del Prado*, v.2, nº5, 1981, p.117-122. Los estudios radiográficos los llevó a cabo Jose M^a Cabrera en el Museo del Prado en 1979.

⁹²⁰ Publicación relacionada: Agustín Clavijo, “Un cuadro desconocido de Alonso Cano en colección particular malagueña”, *Revista Baética. Estudios de arte, geografía e historia*, 1980, p.31.

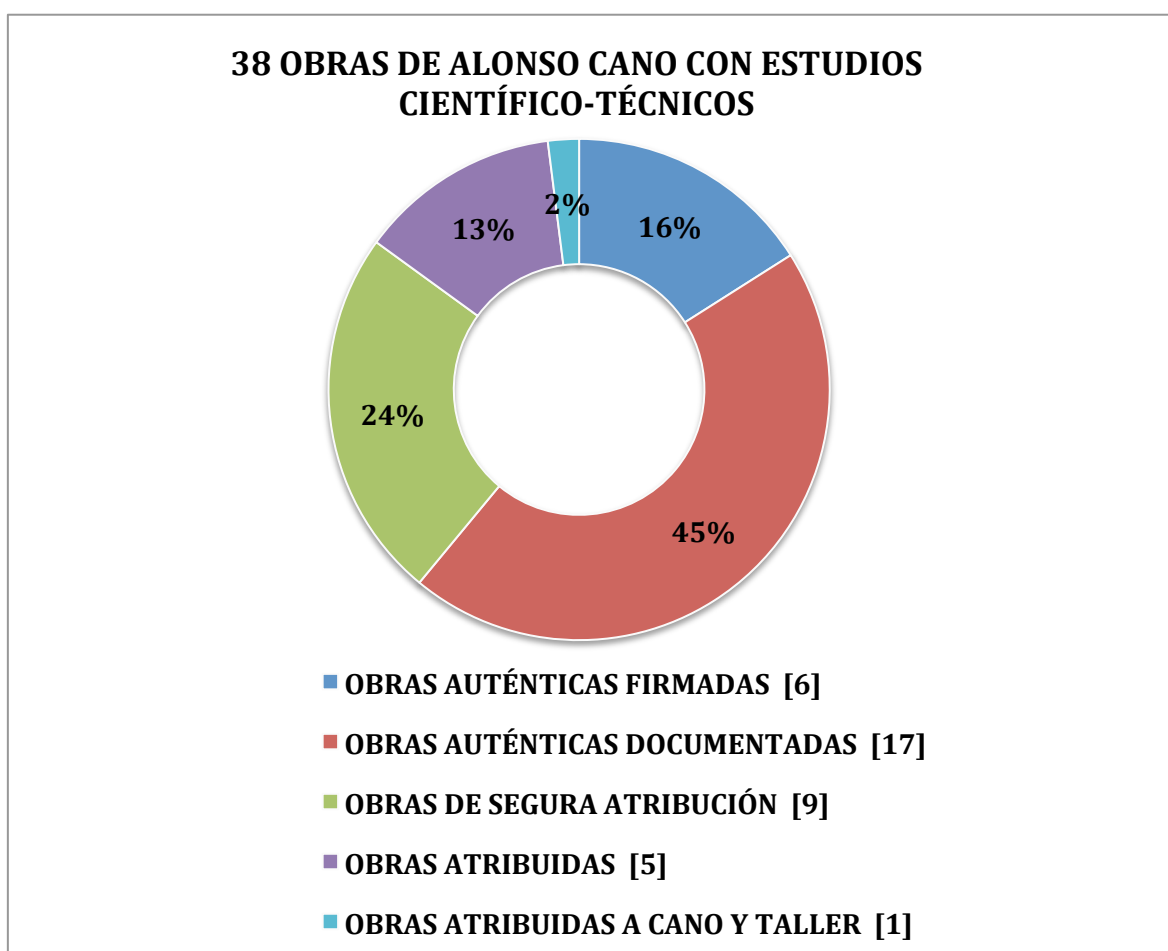
⁹²¹ Para más información sobre estos estudios y otros datos relativos a estos dos lienzos remítase a: Rosa M^a Moreno Rodríguez, *op.cit.*, 2003, p. 199-205.

Para concluir este apartado, sólo añadir que esta cifra de treinta y ocho pinturas que hoy conocemos, próximamente se verá incrementada, ya que son varias instituciones las que tienen entre sus proyectos la inmediata intervención de sus obras atribuidas a Alonso Cano. Entre éstas, el Museo de Bellas Artes de Valencia junto con la Fundación Santander, que tienen pendiente el estudio técnico de sus respectivas *Predicaciones de San Vicente Ferrer*.

Por otro lado, se está a la espera de algunas publicaciones fruto de la colaboración entre Luis R. Rodríguez Simón y el Museo del Prado. alguna de estas arrojará sin duda datos muy útiles para descartar o aceptar la autenticidad de algunas de las pinturas estudiadas, como en el caso del lienzo de *La visión de San Jerónimo*, que hoy cuelga de una de las capillas de la iglesia homónima de Madrid.

5.4.4.1 OBRAS ANALIZADAS DE ALONSO CANO:

Como se ha adelantado, se ha podido averiguar en esta investigación que son treinta y ocho obras las atribuidas a Alonso Cano, que han sido estudiadas mediante algún sistema de examen científico- técnico. De estas treinta y ocho, seis están firmadas; diecisiete están autenticadas por contrato o documentos de la época; nueve son obras atribuidas de segura autoría; cinco atribuidas y una considerada de Cano y taller.

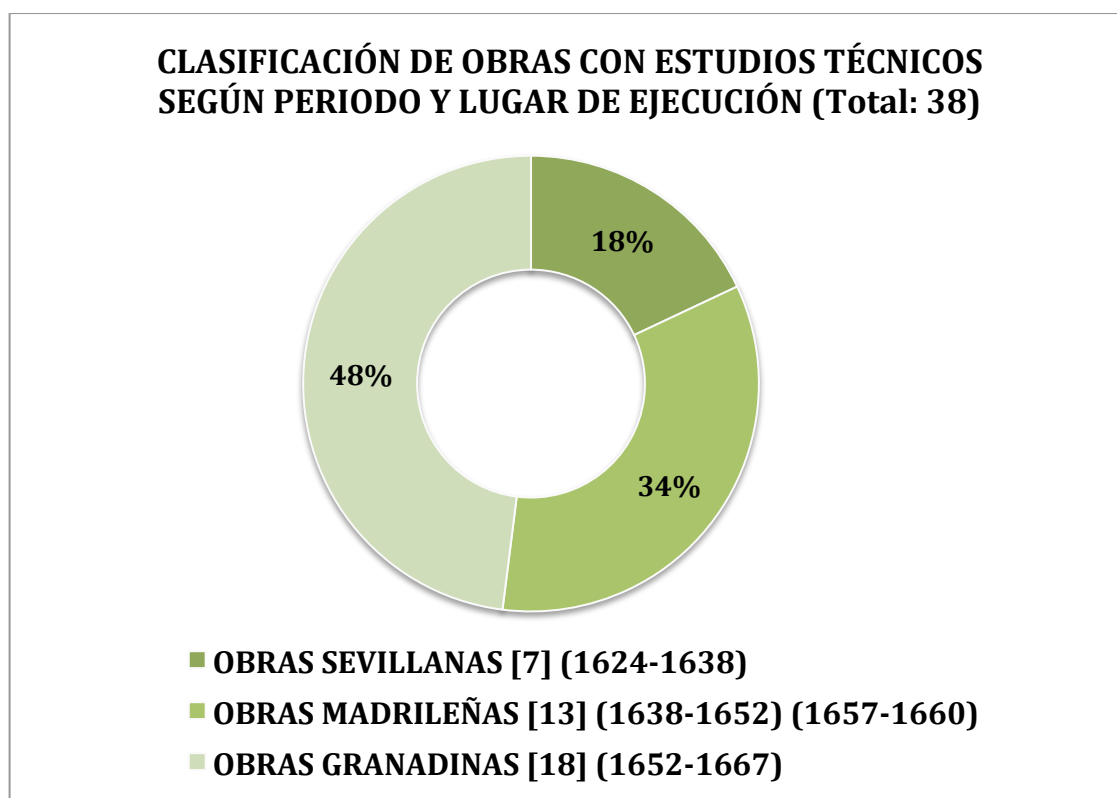


A la vista del gráfico, se puede determinar la fiabilidad de las interpretaciones obtenidas. El alto porcentaje de obras auténticas garantiza la representatividad de estas muestras y de estos estudios, dentro de la producción de Cano. Así mismo, podemos ver cómo el porcentaje de obras de segura atribución, es también elevado, lo que refuerza en un principio, la validez de las conclusiones que se hayan podido extraer a partir de estos estudios.

Ahora se presenta el porcentaje de pinturas estudiadas en función del periodo artístico en el que fueron ejecutadas. Como es sabido, las etapas pictóricas de Cano se dividen

esencialmente en tres. Éstas vienen establecidas de acuerdo al espacio geográfico en el que se estableció. Así, se conoce un primer periodo sevillano, que se asocia a su periodo de formación; una segunda etapa madrileña, determinada por la llegada a la Corte de Felipe IV – que incluye una breve estancia de algo menos de un año en Valencia–; y finalmente el periodo granadino, en el que hay que señalar un inciso de casi tres años en los que Cano vuelve a Madrid y alguna estancia breve en Málaga⁹²².

De acuerdo a estos datos, podemos determinar que de las treinta y ocho obras con algún tipo de documento técnico, siete pertenecen al periodo sevillano, trece al madrileño⁹²³, y dieciocho al granadino, incluyendo entre estas últimas, *La Virgen del Rosario* de la catedral malagueña, que seguramente fue realizada en esta misma ciudad.



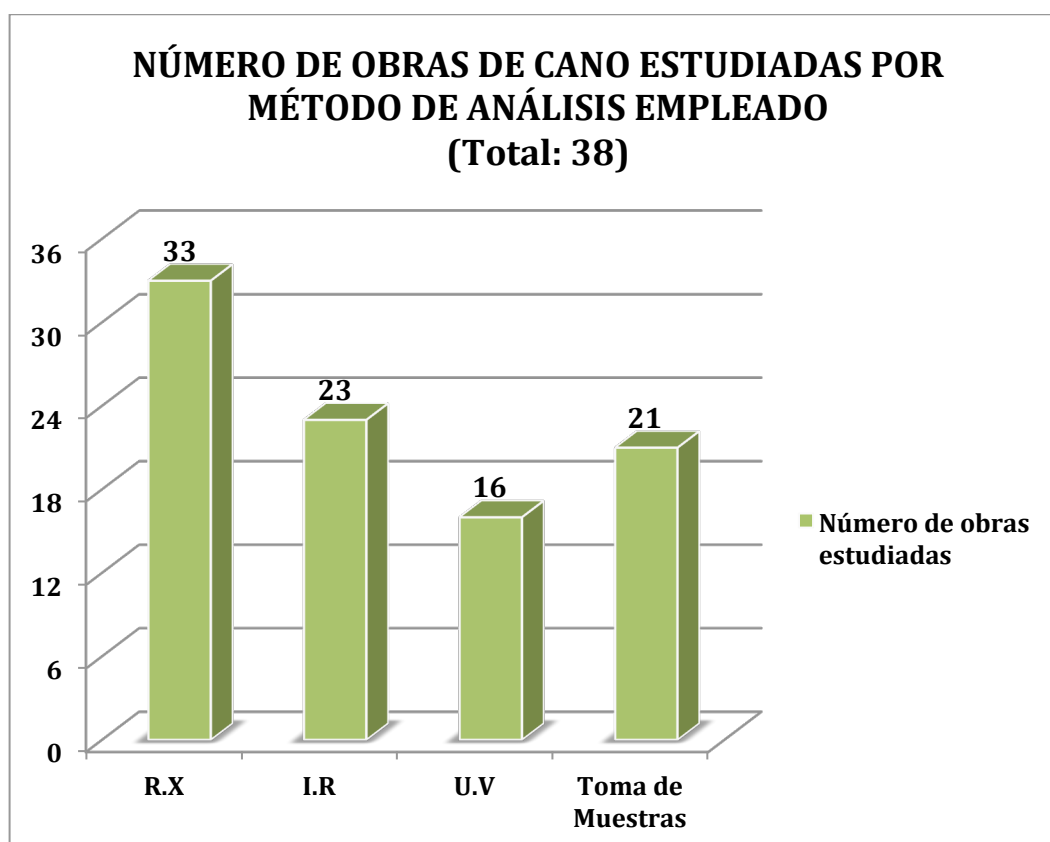
La clasificación de obras por periodo de ejecución, resulta muy interesante de cara a establecer posibles relaciones técnicas con otros autores del mismo entorno y escuela.

⁹²² Las obras analizadas que fueron realizadas durante su vuelta a Madrid entre 1657 y 1660, las incluimos dentro del número de obras realizadas en la etapa madrileña, ya que la técnica y los materiales que éste emplearía en este momento, irían supeditados a los materiales que éste tuviera en este punto geográfico. Entre las obras que se incluyen en este periodo: *La Virgen de la leche* conservada en Guadalajara (ca. 1657-1660), *La Visión de San Benito* del Museo del Prado (ca. 1659-1660) y *La Piedad o Lamentación* del Museo Cerralbo (ca. 1660).

⁹²³ véase nota anterior.

También resulta de gran utilidad a la hora de plantear una posible evolución técnica de los materiales empleados, o de los procesos seguidos por este mismo autor.

Por último, se presenta un gráfico que muestra el número de obras estudiadas según que método de análisis, distinguiendo así, entre radiografías (R.X), reflectografías infrarrojas (I.R), estudios de fluorescencia ultravioleta (U.V) o estudios que requieren la toma de muestras estratigráficas.



Como puede verse en el gráfico, los análisis radiográficos son la técnica más recurrente dentro de los estudios que conocemos de Alonso Cano, quizás la diversidad de información que puede llegar a revelar esta técnica y la posibilidad de conocer la imagen radiográfica con cierta inmediatez, sean las causas de esta predilección.

En segundo lugar, encontramos los análisis realizados mediante radiaciones infrarrojas, técnica que resulta imprescindible para conocer el dibujo subyacente o los métodos de trasposición, cuando los hay. En el caso de las pinturas estudiadas de Alonso Cano, y de

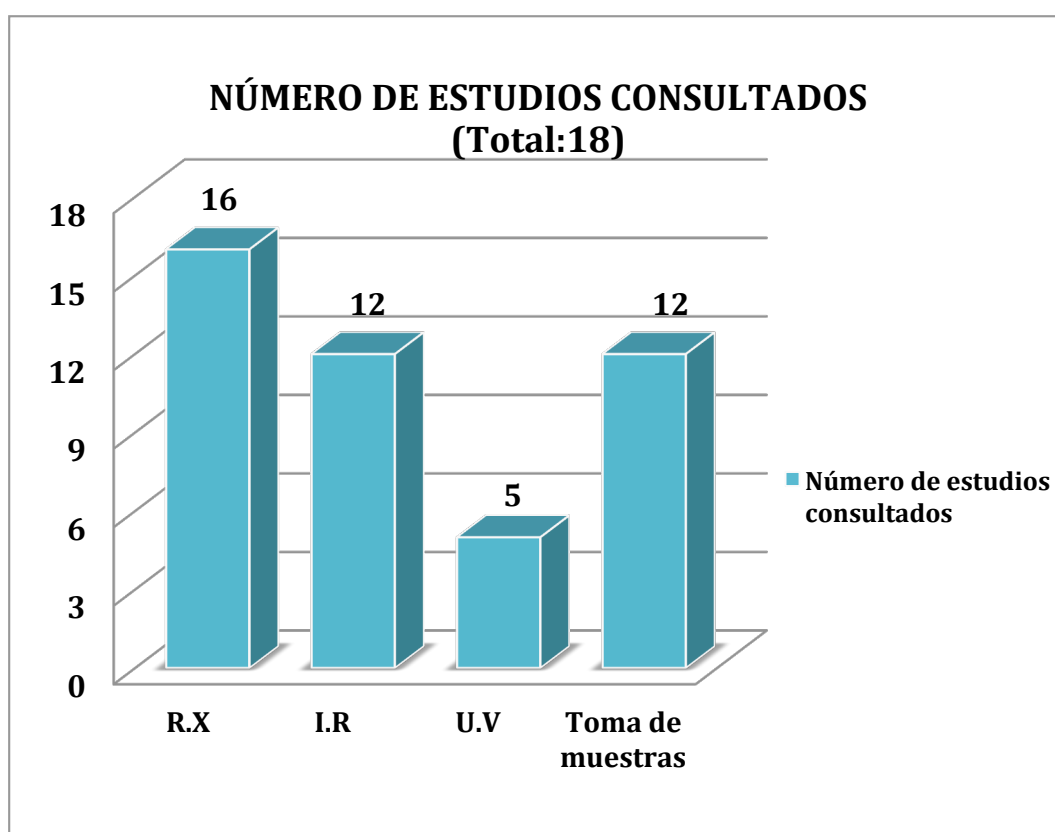
acuerdo a los resultados publicados por los distintos especialistas e instituciones, este método de estudio no suele aportar excesiva información.

En tercer lugar, se abren paso las técnicas analíticas que implican la toma de muestras. Éstas, pese a ser mucho más costosas y requerir mucho más trabajo y dedicación, son indispensables para el conocimiento profundo de los materiales pictóricos, ya sean soportes, preparaciones, pigmentos o aglutinantes, de ahí su creciente demanda en los últimos años.

Por último, el método de análisis que menos veces ha sido aplicado en la obra de Alonso Cano, según nos consta en la documentación que tenemos, son las fluorescencias ultravioletas, algo no deja de resultarnos sorprendente, a tenor de la aparente accesibilidad que presenta esta técnica. Cabe suponer, aunque esto no deja de ser una mera hipótesis, que estos análisis se hayan aplicado por regla general durante alguno de los procesos de restauración de la mayor parte de las pinturas estudiadas, pero que no se hayan tomado fotografías, por no considerarse necesario o relevante.

5.4.4.2 RELACIÓN DE OBRAS Y ESTUDIOS CONSULTADOS

En cuanto a los estudios que se han manejado, bien de primera mano, o a través de publicaciones, hemos podido acceder a los análisis técnicos de un total de dieciocho obras. De las cuales, dieciséis se han analizado mediante técnicas radiográficas, doce mediante reflectografías infrarrojas, cinco con radiaciones ultravioletas y doce estratigráficamente. En los próximos apartados se hablará de las conclusiones extraídas de cada uno de ellos.



Periodo sevillano: 1624-1638

- *Visión de San Juan Evangelista*. 1635-1637. Wallace Collection, Londres. R.X

Periodo madrileño: 1638-1652

- *Virgen del Lucero*. ca.1643-1648. Museo de Bellas Artes de Granada. R.X, I.R, U.V, Muestras.
- *Virgen con Niño*. ca.1643-1648. Museo Nacional del Prado, Madrid. R.X, I.R.
- *Circuncisión de Jesús*, 1645. Fundación Rodríguez Acosta, Granada. R.X, Muestras.

- *La visión de San Antonio*, Boceto. ca.1646-1652. Museo Nacional del Prado, Madrid. R.X, I.R.
- *Cristo sostenido por un ángel*. ca.1646-1652 (colección Real). Museo Nacional del Prado, Madrid. R.X, I.R, U.V.

Periodo granadino: 1652-1657

- *Anunciación/ Encarnación*. 1652. Ciclo de la Virgen, catedral de Granada, R.X, I.R, U.V,
- *Visitación*. 1653. Ciclo de la Virgen, catedral de Granada, R.X, I.R, U.V
- *Milagro de Santo Domingo en Soriano*. ca.1652-1657. Fundación Rodríguez Acosta, Granada. R.X, Muestras.
- *San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena*. ca.1653-1657. Museo de Bellas Artes de Granada. R.X, I.R, Muestras.
- *Santa Clara y San Luis de Tolosa*. ca.1653-1657. Museo de Bellas Artes de Granada. R.X, I.R, Muestras.
- *San Pedro Bautista Protomártir del Japón*. ca.1653-1657. Museo de Bellas Artes de Granada. R.X, I.R, Muestras.

Periodo madrileño : 1657-1660*

- *Virgen de la leche*. ca.1657-1660. Museo de Bellas Artes de Guadalajara. R.X.
- *Visión de San Benito*. ca.1659-1660. Museo Nacional del Prado, Madrid. R.X.
- *Lamentación*. ca.1660. Museo Cerralbo, Madrid. U.V, Muestras.
- *San Jerónimo Trompetero*. ca.1660. Museo de Bellas Artes de Granada. R.X. I.R. Muestras.

Periodo granadino: 1660-1667.

- *Virgen con Niño*. ca.1660-1667. Palacio Arzobispal de Granada. R.X, I.R, Muestras.
- *Virgen del Rosario*. ca.1665. Catedral de Málaga. I.R, U.V, Muestras.

*Como se ha comentado anteriormente, vemos oportuno distinguir dentro del periodo granadino, la breve vuelta de Cano a Madrid entre 1657 y 1660. Estimamos que los materiales empleados en este momento estuvieran supeditados a la disponibilidad de éstos según región geográfica.

5.4.5 TÉCNICA PICTÓRICA DE ALONSO CANO: ANÁLISIS DE ESTUDIOS CIENTÍFICOS

No se puede hablar de la técnica de Alonso Cano sin señalar primero a los principales autores o instituciones que han estudiado y analizado sus pinturas. A éstos cabe agradecerles los distintos trabajos y análisis que se conocen, ya que han posibilitado en gran medida que se puedan extraer algunas conclusiones acerca del proceso creativo de este artista.

Entre ellos, cabe destacar a Luis R. Rodríguez Simón, profesor titular de la Universidad de Granada, cuyos análisis son fundamentales para el conocimiento de la técnica pictórica de muchas de las obras del periodo granadino de Alonso Cano, según puede extraerse de las diferentes citas que se han hecho a sus trabajos. De las treinta y ocho obras de las que conocemos algún tipo de examen técnico, al menos catorce de ellas han sido objeto de sus investigaciones.

Por otro lado, es indiscutible también la labor de estudio que desde el Museo del Prado, se lleva haciendo en los últimos años. De las dieciocho obras atribuidas con seguridad a este autor, que la institución conserva, once han sido analizadas por el Gabinete Técnico del Museo, todas ellas en los últimos cuatro años, mientras era dirigido por la Dra. Carmen Garrido.

No dejar tampoco de mencionar la importancia de otros trabajos, como son los que en su día hicieron desde la Fundación Rodríguez Acosta, desde el Cabildo Catedralicio de Málaga, el Museo Cerralbo o el Museo de Bellas Artes de Guadalajara.

Así bien, y de acuerdo a los distintos estudios científico-técnicos publicados y a los diferentes datos y exámenes que museos y conservadores nos ha facilitado, podemos hacer la siguiente aproximación acerca del proceso técnico de Alonso Cano.

5.4.5.1 SÍNTESIS DE LOS RESULTADOS OBTENIDOS SOBRE LA TÉCNICA PICTÓRICA DE ALONSO CANO

SOPORTE:

Pese a existir en su catálogo razonado varias obras realizadas en un soporte de tabla, los distintos análisis técnicos que conocemos hasta ahora, se han realizado siempre en pinturas sobre lienzo. De acuerdo a estos trabajos se puede determinar que en la mayor parte de los casos, las pinturas analizadas se han llevado a cabo sobre tejidos de lino, con ligamento de tafetán. Únicamente en dos de las pinturas examinadas, se ha encontrado tejido de cáñamo. Las dos obras que responden a esta última situación son el pequeño boceto que conserva el Museo del Prado sobre la *Visión de San Antonio* y el *San Jerónimo y el ángel trompetero* del Museo de Bellas Artes de Granada⁹²⁴.

PREPARACIÓN:

Periodo sevillano:

Según los resultados que ofrecen los análisis estratigráficos efectuados por distintos investigadores y científicos, se han observado ciertas analogías entre pinturas realizadas en un mismo periodo temporal. Esta relación se observa también entre obras de autores contemporáneos al artista, que trabajaron en el mismo entorno geográfico.

Así, de las siete obras que se han estudiado del periodo sevillano de Alonso Cano, se conocen únicamente datos relativos a la preparación de dos de ellas: *San Juan y la visión de Jerusalén* de la Wallace Collection, y la *Vía Dolorosa* del Worcester Museum⁹²⁵. En ninguno de los dos casos se habla de aparejos o encolados previos, aunque siguiendo a Lola Gayo y Maite Jover, el hecho de que no se localice este estrato, no quiere decir que no exista, ya que “en este momento esta capa se limitaba a una fina capa de cola animal sola o con algún material de carga ligera, que hace que rara vez se detecte”⁹²⁶.

En el caso de la primera obra, se habla de una única capa de imprimación en tonos tierras, que por su composición podría tratarse del “barro de Sevilla,” al que hace referencia Pacheco

⁹²⁴ La naturaleza del tejido del San Jerónimo granadino lo cita: Rodríguez Simón, “La técnica pictórica de algunas obras de Alonso Cano”, *Alonso Cano arte e iconografía*, 2002, p. 150.

⁹²⁵ Las breves pinceladas técnicas, que se conocen sobre estos dos lienzos fueron publicadas en el siguiente artículo: Zuccari, F. y Véliz, Z., *op.cit.*, 2005, p.34.

⁹²⁶ Véase: Lola Gayo y Maite Jover de Celis, “Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España”, *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXVIII, N° 46, 2010, p.44.

en su tratado sobre el *Arte de la Pintura* ⁹²⁷. En el caso de la segunda obra, se menciona una imprimación de composición muy semejante, en tonos también tierras, pero aplicada ahora en dos manos.

Periodo madrileño:

En cuanto a las preparaciones de este periodo, se han encontrado diferencias entre las obras ejecutadas en los años que conocemos como propiamente madrileños de Cano, entre 1638 y 1652, y las que corresponden al periodo entre 1657 y 1660.

De entre las obras que pertenecen al primer grupo, (1638-1652) se conocen datos de cinco de las ocho pinturas analizadas, entre ellas; *La Virgen del Lucero*, *Virgen con Niño* del Museo del Prado, *Circuncisión* (grisalla), *San Juan Joven en el desierto*, y el pequeño boceto de la *Visión de San Antonio*, que el Museo del Prado conserva ⁹²⁸, mientras que de las cinco pertenecientes a la segunda etapa, se tiene información relativa a sus preparaciones de tres de ellas, *San Pablo* de Dresde, *Lamentación* del Museo Cerralbo y el lienzo de *San Jerónimo penitente*, conservado en el Museo de Bellas Artes de Granada⁹²⁹.

Las publicaciones y análisis existentes no recogen mucha información sobre los aparejos de estas pinturas, únicamente se mencionan en tres casos: en *la Virgen del Lucero*, *la Virgen con Niño* y en *la Circuncisión* de la Fundación Rodríguez Acosta, pertenecientes al primer periodo madrileño de Cano. En todas ellas se habla de un estrato blanquecino aglutinado con cola animal, en el que predomina el carbonato cálcico, las trazas de tierras poco coloreadas y el negro carbón⁹³⁰.

A partir de estos datos, los especialistas han podido determinar que entre las obras examinadas del primer grupo, son frecuentes las imprimaciones claras con tierras poco coloreadas y con una importante presencia de blanco de plomo, como en el caso de la *Virgen del Lucero*, *la Virgen con Niño*, *la Circuncisión de Jesús* o el *San Juan en el desierto* del Museo de Cincinnati⁹³¹. Tal y como han observado Lola Gayo y Maite Jover de Celis, este tipo de

⁹²⁷ Según describen en la publicación indicada en la nota anterior, se encuentran trazas de: carbonato cálcico, óxido de hierro, silicato de magnesio y aluminio y una pequeña cantidad de blanco de plomo.

⁹²⁸ Para la *Virgen del Lucero* y la *Virgen con Niño* véase: Rodríguez Simón, *et al.*, *op.cit.*, 2013, p.58 y 62. Para la grisalla sobre la *Circuncisión*: Moya Morales, Javier, *op.cit.*, 2008.p.98. Para *San Juan en el desierto* de Cincinnati: Zuccari, F. y Véliz, Z., *op.cit.*, 2005, p.34. La *Visión de San Antonio* (Boceto).

⁹²⁹ En este caso, consúltase: *San Pablo* de Dresde: Matthias Weniger, *op.cit.*, 2012 y a Rodríguez Simón, L.R, *op.cit.*, 1998, para el *San Jerónimo de Granada*. Los trabajos sobre la *Lamentación* del Museo Cerralbo, se han consultado *insitu* en el Museo, gracias a la conservadora M^a Cristina Giménez.

⁹³⁰ Para más información remítase de nuevo a las publicaciones referidas en la nota 928.

⁹³¹ *Ídem*.

imprimaciones claras que generan luminosidad entre los estratos superiores, empiezan a encontrarse con bastante asiduidad entre las obras de muchos pintores madrileños, a partir de 1631⁹³². No obstante, a pesar de estos patrones recurrentes que se han podido advertir gracias a los distintos análisis que se conocen, pueden verse también obras asociadas a estos años con imprimaciones rojizas como la que se trasluce en la *Educación de la Virgen* de la Fundación Santander ⁹³³.

En cuanto a las imprimaciones de obras pertenecientes al segundo grupo (1657-1600), se observa el predominio generalizado de colores rojizos intensos en todas ellas, que viran a tonos ocres, anaranjados o tierras según obra. Este tono de imprimación rojiza se insinúa también bajo la película pictórica de algunas obras asociadas a estos años de las que no se conocen estudios, como bajo la *Piedad* de la Academia de San Fernando. Siguiendo al profesor Luis R. Rodríguez Simón, se plantea la posibilidad de que este tipo de preparaciones coloreadas fueran aplicadas en base a una intencionalidad estética y estuvieran supeditadas a la consecución de algún fin específico, como puede ser el de conferir luminosidad o algún tipo de coloración a las capas superiores.

Periodo granadino:

Llegando ahora a las pinturas del periodo granadino, podemos decir que de las dieciocho obras estudiadas de este momento, se tiene información técnica relativa a sus preparaciones únicamente de ocho de ellas: dos pertenecen al ciclo de la vida de la Virgen de la catedral de Granada –la *Anunciación* y la *Visitación*– y tres están en relación con el convento de San Antonio y San Diego, – *San Juan de Capistrano* y *San Bernardino de Siena, Santa Clara* y *San Luis de Tolosa* y *San Pedro protomártir del Japón*–, las otras tres independientes entre sí son: la *Virgen con Niño de la Curia granadina*, el *Milagro de Santo Domingo en Soriano* y la *Virgen del Rosario*⁹³⁴.

En cuanto al aparejo encontrado, casi todas las muestras de este momento han revelado sobre el lienzo una mano de cola animal, sobre la que se ha extendido a su vez una capa

⁹³² Al parecer este tipo de imprimación en tonos claros, la empieza a utilizar Velázquez de forma sistemática a partir de su regreso de Italia en 1631, también se ha detectado en obras de autores como Maino o Frías Escalante entre otros. v. Lola Gayo y Maite Jover de Celis, op.cit.,2010, p. 45,58 y 59.

⁹³³ Esta obra se viene fechando en los últimos tiempos, en torno a 1640. Esta datación no deja de ser una hipótesis, ya que no se conocen documentos ni datos que confirmen este dato. Esta apreciación sobre la preparación rojiza de la obra, la hace ya en 1948, M^a Elena Gómez Moreno.

⁹³⁴ A propósito de las obras de éste periodo granadino, tenemos que mencionar en todo caso los estudios llevados a cabo por Luis Rodríguez Simón, sin los cuales poco podríamos decir sobre la estructura interna de estas obras. También hay que mencionar, de nuevo, la publicación de la Fundación Rodríguez Acosta: Moya Morales, Javier, op.cit., 2008, p. 103 y 109, donde se dan a conocer los análisis técnicos de el *Milagro de Santo Domingo en Soriano*, que ahora nos ocupa.

blanquecina que difiere en composición, según obras. En las pinturas pertenecientes al convento de San Antonio y San Diego, este estrato está compuesto mayoritariamente por cola animal y sulfato cálcico, al igual que en la *Virgen con Niño* que se conserva en la Curia de Granada⁹³⁵. En las dos obras analizadas del ciclo de la catedral, este estrato está compuesto por cola animal y blanco de plomo, en el caso de la *Visitación*, y siguiendo los estudios del profesor Luis R. Rodríguez Simón y su equipo, el aparejo tiene una tonalidad amarillanaranjada.⁹³⁶ Ni en las publicaciones del *Milagro de Santo Domingo en Soriano* ni en las relativas a *La Virgen del Rosario*, se han encontrado alusiones a este primer estrato.

Con respecto a la preparación, se observan coloraciones y matices diferentes, aunque en todos los casos los pigmentos tierras y los óxidos de hierro están presentes. Los tonos varían desde los amarillos-anaranjados de los dos lienzos de la catedral⁹³⁷, pasando por los tierras ocre del lienzo de la *Virgen del Rosario* o de los lienzos procedentes del convento de San Antonio y San Diego, o los ocre rojizos de la *Virgen con Niño* de la Curia, hasta llegar a la imprimación pardo oscura del *Milagro de Santo Domingo en Soriano*⁹³⁸. El número de capas aplicadas en este estrato varía en función de las obras, aunque generalmente y de acuerdo a los datos que conocemos, Cano opta por dos capas de densidades variables, generalmente finas y transparentes.

PELÍCULA PICTÓRICA:

Sobre la preparación Cano continúa planteando la composición, generalmente dibujando con el propio pincel impregnado en pigmentos negros mezclados a su vez con pequeñas proporciones de otros colores, que usará después en la pintura⁹³⁹. En otras ocasiones, y tal y como han revelado los últimos estudios publicados sobre el lienzo de *La Virgen del Lucero*, también se ha visto como Cano recurre al dibujo tradicional con lápiz de carbón negro⁹⁴⁰. Posteriormente, y siguiendo de nuevo los trabajos de Rodríguez Simón, éste continúa estructurando la escena mediante el esbozo de los elementos con tonos neutros sobre los que empezará después, a aplicar capas de espesor variable, en función de la zona que este definiendo⁹⁴¹.

⁹³⁵ Rodríguez Simón, *op.cit.*, 2002, p.151.

⁹³⁶ Rodríguez Simón, Manzano Moreno, *et al.*, *Ibíd.*

⁹³⁷ Rodríguez Simón, Moreno, *et al.*, *op.cit.*, 2012, p.957 y 958.

⁹³⁸ Consúltense las siguientes bibliografías ya mencionadas para más datos sobre estos estudios. Por orden de cita: *Estrella Arcos Von Haartman*, 1997, *op.cit.*, p. 54- 56. Rodríguez Simón, *op.cit.*, 2002, p.151-153. Moya Morales, Javier, *op.cit.*, 2008.p. 103 y 109

⁹³⁹ Rodríguez Simón, *op.cit.*, 2002, p.153-154.

⁹⁴⁰ Rodríguez Simón, *et al.*, *op.cit.*, 2013,p. 58.

⁹⁴¹ De acuerdo con los exámenes estratigráficos que hemos podido conocer, no son grandes las diferencias metodológicas que se han encontrado en esta fase del proceso pictórico, entre las obras estudiadas del periodo

Las carnaciones en las pinturas de Cano son las zonas más trabajadas de la composición, sobre éstas encontramos habitualmente un mayor número de capas y veladuras. Al comparar estratigrafías de obras diferentes, procedentes de zonas de encarnaduras, se observan en todos los casos patrones semejantes. Por línea general, se localiza un estrato de imprimación selectiva en tonos claros, que aporta luminosidad y un efecto de gran transparencia a las capas superiores, como se aprecia en el caso de *La Virgen del Lucero, en Santa Clara y San Luis de Tolosa, San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena, La Virgen con Niño de la Curia-el Milagro de Santo Domingo en Soriano* o sobre la malagueña *Virgen del Rosario* de la catedral⁹⁴². Sobre este estrato posteriormente, se aplica una o dos capas de pintura fluida que sirven después de base para las sucesivas, donde se definen las zonas de luz o de sombra. En las zonas de sombra el Granadino tiende a aplicar veladuras oscuras muy diluidas, con tierras rojas o laca orgánica mezcladas con blanco de plomo, trazas de negro y pequeñas cantidades de otros pigmentos que matizan el tono como bermellón o azul esmalte. Las zonas más luminosas por su parte, tienden a empastarse con pigmentos mezclados con una importante carga de blanco de plomo, la pincelada antes suave y ligera, se hace ahora densa y vibrante, pudiéndose ver en muchos casos como la huella del pincel construye casi volumétricamente los puntos de máxima luz. En la *Virgen de la leche* de Guadalajara, por ejemplo, se aprecia cómo la pincelada construye el lagrimal, la aleta nasal o el lóbulo de la oreja de la Virgen. En la *Visión de San Benito*, por su parte, se pueden ver los trazos serpenteantes del pincel en los mechones del pelo o en la barba del santo, así como en la construcción de los angelotes, que quedan sutilmente definidos a través de breves y sintéticas pinceladas.

En cuanto al tratamiento de las túnicas, paños y tejidos, se observa un procedimiento similar, aunque más esquemático en cuanto a capas se refiere. En este caso, generalmente parte de un tono base más bien oscuro, que viene determinado por el tono de la tela en cuestión. Sobre éste se aplican veladuras fluidas de tonos más oscuros o claros, que van dando forma a los pliegues y dobleces. Las zonas de sombra se matizan con varias manos de veladuras de pigmentos más oscuros, comúnmente poco radiopacos, mezclados con carbonato cálcico, que confiere transparencia y fluidez a la pintura. En las zonas de luz, al igual que se veía en las carnaciones, la materia se hace más evidente y densa, con un predominio de pigmentos mezclados con blanco de plomo.

madrileño y las del granadino, por lo que en este momento no vemos oportuno discernir entre obras de uno u otro periodo. En cuanto a las obras del periodo sevillano, no hemos podido conocer datos relativos a este estrato, por lo que no podemos determinar si la metodología seguida en esta primera etapa difiere o no de la que vemos en años posteriores.

⁹⁴² De esta capa habla Rodríguez Simón en varias de sus publicaciones. Éste autor la define como un estrato grisáceo a base de: calcita, negro de potasio, blanco de plomo y óxidos de hierro. Rodríguez Simón, *op.cit.*, 2002, p.156.

Mediante este sistema de superposición de pigmentos, Cano consigue efectos pictóricos que pueden considerarse característicos de su pintura, como sucede con un modelo de cortinaje rojo-violeta, que aparece en varias obras suyas, –*Educación de la Virgen, Retrato de Caballero, Anunciación* de Getafe, *Anunciación* del ciclo de la Catedral, *Niño dormido* de Kingston Lacy...– cuyos componentes se han podido identificar gracias al análisis estratigráfico de una de las muestras tomadas de uno de estos lienzos, como es el de la *Anunciación* de la catedral de Granada ⁹⁴³.

En cuanto a los fondos, según ha podido verse, estos tienden a ser poco empastados, definidos a base de transparencias que en muchos casos dejan ver los estratos inferiores, como puede verse en el pequeño boceto de la *Circuncisión*, que conocemos como grisalla, o en la *Lamentación* del Museo Cerralbo, por citar algunos⁹⁴⁴. Los elementos de los primeros planos por su parte, sí aparecen más trabajados y empastados.

Pigmentos:

De los distintos análisis de micromuestras que se han publicado y de los que hemos podido consultar en relación con la obra de Cano, se extrae la identificación de los siguientes pigmentos:

- Blanco: blanco de plomo (albayalde) y carbonato cálcico .
- Amarillo: óxido de hierro amarillo , ocre y amarillo de plomo y estaño.
- Rojo: laca orgánica roja, tierras rojas y bermellón.
- Verde: verde malaquita.
- Azul: lapislázuli, azurita, azul de esmalte e índigo natural. (Este último pigmento azul índigo o azul añil, pese a la inestabilidad que muestra frente a la luz y su escaso uso en pintura, se ha localizado mezclado junto con otros pigmentos azules, tanto en el manto de la Virgen de la *Lamentación* del Museo Cerralbo, como en el de la *Virgen del Rosario* de Málaga)
- Marrón: tierras pardas y tierra de sombra.
- Negro: negro carbón vegetal, negro de potasio, negro de huesos, negro humo, negro de manganeso.

⁹⁴³ El cortinaje queda definido a través de varias veladuras superpuestas de laca orgánica roja, calcita, y lapislázuli. Véase: Rodríguez Simón, Manzano Moreno, *et al., op.cit.*, 2012, p. 957-958.

⁹⁴⁴ En el boceto de la *Circuncisión*, el fondo lo componen estratos transparentes de negro y azul esmalte que dejan translucir la capa anaranjada de la preparación.

Molienda:

De acuerdo con los análisis microscópicos efectuados sobre algunas muestras tomadas de obras de Alonso Cano, se ha determinado que la molienda de los pigmentos empleados por el artista responden generalmente a una trituración desigual y heterogénea, encontrándose pigmentos de diferentes tamaños y dimensiones⁹⁴⁵.

Sin embargo, y pese a no conocerse por el momento la naturaleza de los pigmentos utilizados en los lienzos conservados en el Louvre, *Santiago el Mayor* y *San Juan Evangelista*, ha llamado la atención, de los conservadores de este museo, la molienda extremadamente fina que presentan los pigmentos de estos dos cuadros⁹⁴⁶.

Aglutinantes:

En cuanto a los aglutinantes y en base a los estudios que están publicados, se puede determinar que el aceite de linaza es el medio más utilizado por Cano para ligar los pigmentos. También se ha identificado el aceite de nueces, mezclado con el anterior, aunque éste en menor proporción⁹⁴⁷.

⁹⁴⁵ Así lo recoge Luis Rodríguez Simón al hablar de las pinturas de Cano conservadas en el Museo de Bellas Artes de Granada, si bien él especifica que pese a la molienda desigual, se da un predominio de los pigmentos de tamaño medio. Rodríguez Simón, *op.cit.*, 2002, p.155. Las pinturas pertenecientes a la Fundación Rodríguez Acosta, también responden a este tipo de molienda desigual. Moya Morales, Javier, *op.cit.*, 2008, p. 105 y 107.

⁹⁴⁶ Rosa M^a Moreno Rodríguez, *op.cit.*, 2003, p. 203, citando a: Hours, M., *Examen Sommaire au Laboratoire de deux tableaux attribués á Alonso Cano*. Laboratoire de Recherche des Musées de France. Direction es Musées de France. Secrétariat d'État à la Culture. París, 7 febrero de 1977, s.n.

⁹⁴⁷ Rodríguez Simón, *op.cit.*, 2002, p.156. y Moya Morales, Javier, *op.cit.*, 2008, p. 98 y 103.

5.4.5.2 SÍNTESIS EXTRAÍDA A PARTIR DE ESTUDIOS RADIOGRÁFICOS Y FOTOGRAFÍAS INFRARROJAS DE OBRAS PICTÓRICAS DE ALONSO CANO

La consulta de estos estudios no ha hecho más que confirmar muchos de los datos ya extraídos de los análisis estratigráficos.

El tímido contraste radiográfico que se observa en algunas de las radiografías examinadas, viene determinado por el abundante empleo de blanco de plomo en las preparaciones, como se aprecia por ejemplo en la placas radiográficas de la pequeña *Visión de San Antonio* o de la *Virgen con Niño* del Museo del Prado, del *Milagro de Santo Domingo en Soriano*, o de la *Virgen de la leche* del Museo de Guadalajara. No obstante, se localizan por regla general áreas de alto contraste radiográfico coincidiendo con las zonas de las encarnaciones, ya que estas suelen estar definidas, ente otros, por pigmentos altamente radiopacos como son el blanco de plomo o el bermellón de mercurio. Esto se aprecia en obras como en la *Visitación* del ciclo de la Virgen, en las carnaciones del *Milagro de Santo Domingo en Soriano*, de *San Juan de Capistrano* y *San Bernardino de Siena, Santa Clara y San Luis* o en la *Virgen del Rosario*, por citar algunos.

También dan muestra de su alta radiopacidad otros colores, como los amarillos, que contienen plomo y estaño, un pigmento que no se ha encontrado con especial asiduidad entre las muestras analizadas de Cano, pero que puede verse empleado en dos de sus obras granadinas, tanto en la custodia que porta Santa Clara en el lienzo homónimo del Museo de Bellas Artes de Granada, o en algunos elementos del monumental lienzo de la *Anunciación* de la catedral⁹⁴⁸. Por el contrario las zonas que menos oposición muestran a los rayos X, de acuerdo a los estudios que se conocen, son por regla general las que coinciden con los fondos o con los tonos tierras u ocre de los hábitos de los representados, especialmente cuando éstos son religiosos franciscanos, como en el caso de las pinturas procedentes de San Antonio y San Diego de Granada.

Los estudios radiográficos también han revelado cómo la pincelada de Cano se empieza a hacer más vibrante y suelta a medida que evoluciona su técnica pictórica. Esto se hace especialmente visible en las zonas con los puntos de máxima luminosidad de la composición.

⁹⁴⁸ En ambos casos el pigmento ha sido identificado en los estudios realizados por el profesor Luis Rodríguez Simón. Para la primera obra véase: Rodríguez Simón, *op.cit.*, 2002, p.155. Para la segunda: Rodríguez Simón, Manzano Moreno, *et al*, 2012, p.958.

Siguiendo con esta técnica de examen, se ha podido comprobar como más allá de pequeños cambios compositivos, sin relevancia, como son breves modificación en los pliegues de las túnicas, leves giros en las posiciones de las cabezas, de las miradas de alguno de los personajes o correcciones anatómicas de última hora en orejas, barbillas o dedos, no se localizan cambios drásticos que impliquen modificaciones significativas con respecto a la imagen visible que se percibe. Esto no hace más que respaldar la unánime opinión de que Cano trabajaba generalmente a partir de dibujos o composiciones previamente definidas y estudiadas.

En cuanto a las conclusiones extraídas a partir de las fotografías infrarrojas existentes, únicamente cabe apuntar la general correspondencia entre la imagen que ofrece esta técnica y la visible. No hay espontaneidad ni grandes cambios compositivos, lo que vuelve a plantear la probable posibilidad de que el Granadino partiera de dibujos o estampas previas, tal y como ya observara Antonio Palomino a principios del XVII⁹⁴⁹.

⁹⁴⁹ “No era melindroso nuestro Cano, en valerse de las estampillas más inútiles, aunque fuesen de unas coplas; porque quitando, y añadiendo, tomaba de allí ocasión, para formar conceptos maravillosos”. Véase: Antonio Palomino, *El Museo Pictórico y la escala óptica*, tomo II, Imprenta de Sancha, Madrid, 1797, p.578.

CAPÍTULO 6:

CONCLUSIONES

El corpus de obras pictóricas de Alonso Cano quedó más o menos establecido en el año 2002 con las investigaciones llevadas a cabo por especialistas, con motivo de la conmemoración del IV Centenario del nacimiento del artista en la ciudad de Granada. Han transcurrido ya trece años y los estudios sobre su figura siguen sucediéndose, al haber sido uno de los artífices más completos del Siglo de Oro, por su capacidad para la arquitectura, la pintura y en especial para la escultura.

Por otra parte, la mirada sobre los buenos artistas siempre es inagotable. Sin embargo, estaba por estudiar cómo se había configurado el corpus de las obras pictóricas del artista granadino y si en él, como se dice coloquialmente, “son todas las que están o están todas las que son”. En consecuencia, se planteaba realizar un estudio sobre un altísimo número de juicios de valor emitidos sobre obras pictóricas de Alonso Cano, prácticamente desde la muerte del artista, así como los fundamentos de dichos juicios. En resumen, se trataba de determinar cuántas de las obras que se atribuyen a los pinceles de este artífice están en realidad autenticadas y por tanto su autoría está totalmente validada. Por otro lado, este método de clasificación de obras, separando las de segura autoría de las atribuciones más o menos rigurosas, limpiaría del catálogo del pintor aquéllas cuya atribución no estuviera oportunamente fundamentada y contrastada, sirviendo como base para futuras autenticaciones del artista.

Del estudio desarrollado, a lo largo de más de cinco años de trabajo, se desprenden las siguientes conclusiones:

PRIMERA:

Con el fin de garantizar el exhaustivo análisis de cada pintura se ha revisado el mayor número de documentos y bibliografías disponibles sobre cada una de las obras estudiadas. El resultado de esta investigación ha generado una importante cantidad de información, que ha sido necesario clasificar y contrastar debidamente. Este trabajo se refleja en cada una de las ciento veinticinco fichas que conforman el catálogo razonado que aquí se presenta. En ellas se describe brevemente cada pintura, se recoge su procedencia y su actual ubicación – siempre que ésta se conozca –, las menciones y registros en contratos, testimonios o crónicas antiguas en las que éstas se citan, su historia material, datos referentes a su autoría o su datación. También se incluyen observaciones sobre su factura, una breve descripción formal y estilística, alusiones sobre las influencias o fuentes gráficas de las que se deduce la composición o si se conocen, los bocetos o dibujos que sirvieron de estudios previos al

Granadino. Por último, se deja constancia de su actual estado de conservación, de sus últimas restauraciones y de si la obra en cuestión ha sido o no analizada mediante estudios científico-técnicos.

SEGUNDA:

A partir del estudio documental y bibliográfico se han clasificado las pinturas de Alonso Cano, teniendo presente el concepto de autenticidad. En consecuencia, se hace distinción entre obras auténticas, obras atribuidas y obras excluidas.

OBRAS AUTÉNTICAS: Se incluyen bajo esta denominación un total de **cincuenta obras**, de las cuales trece están firmadas: diez de ellas mediante anagrama y tres mediante firma autógrafa; treinta y cuatro están documentadas: ya sea a través de contratos, cartas de pago, inventarios, testimonios de la época o escritos contemporáneos y tres que, o bien poseen un dibujo original que las autentifica, o bien responden a estudios preparatorios sobre los que se conoce un lienzo definitivo.

OBRAS ATRIBUIDAS: Se recogen bajo este epígrafe todas aquellas pinturas que, por el momento, carecen de documentación original que las acredite como obras auténticas de Alonso Cano, suponiendo un total de **setenta y cinco pinturas**. Se consideran obras atribuidas de segura autoría: cuarenta y una pinturas, de acuerdo a su constatada historia material o a las distintas características formales, iconográficas y técnicas que presentan, en estrecha relación con muchas de las pinturas antes identificadas como obras auténticas. Veinticinco son las obras atribuidas cuya valoración es unánime, al no haber sido aún rebatida por expertos, tres más consideradas obras de Alonso Cano y taller y seis atribuidas a Cano, aunque con claras discrepancias entre expertos. A propósito de estas últimas, se debería en un futuro volver a revisar este inventario, con el fin de conocer los nuevos juicios críticos, que a partir de ahora se vayan generando y que permitan en unos años finalmente descartar o aceptar su relación con las obras del artista.

OBRAS EXCLUIDAS: Se presenta una relación de pinturas cuya atribución a Alonso Cano no puede hoy aceptarse, debido a la ausencia de publicaciones y argumentos firmes que justifiquen dicha atribución. También se recogen algunas de las obras pictóricas que en los últimos años se han eliminado del catálogo razonado del Racionero, tras demostrarse su falta de vinculación con éste.

TERCERA:

Establecido un corpus razonado de las pinturas posibles, salidas de la mano de Alonso Cano y mediante el estudio cronológico de todas ellas, se ha podido establecer los rasgos de la evolución formal que ha sufrido el estilo del artista a lo largo de sus años de vida.

Las primeras obras de Cano, hasta 1635, se caracterizan por la plasticidad, por las formas compactas y algo rígidas, las composiciones son sencillas, habitualmente con un único personaje representado, con un acusado tratamiento escultórico, donde el dibujo tiene mucho protagonismo. La línea se hace especialmente evidente en los contornos de todos los elementos de la escena, ya sean personajes u objetos. Las figuras iluminadas con luz directa, emergen generalmente de un fondo neutro oscuro, de una forma un tanto dramática y teatral. Priman los tonos cálidos en una paleta en la que abundan especialmente los negros, las tierras, ocre y rojos. Las obras son ricas en materia pictórica, de acuerdo a lo que vendrá después, la pincelada es densa y algo pastosa como se ven las dos pinturas que representan a *Santa Teresa* que hoy conserva el Museo del Prado. Ejemplos de obras de este momento son, entre otras: *San Francisco de Borja*, *Cristo atado a la columna* de la Campana, *Retrato de eclesiástico*, *María Magdalena de Pazzis*, *Niño Jesús de Rota* o el *Niño Jesús dormido* del Meadows Museum.

A partir de 1635, empieza a observarse una ligera evolución, que se traduce en obras como en la *Via Dolorosa* o en la tabla de las *Ánimas del Purgatorio*. En estas pinturas se empiezan a observar cambios a nivel compositivo, mediante la incorporación de varios personajes o la introducción de éstos en posiciones escorzadas. La mayor evolución que llegará a observarse en las obras de esta primera etapa, asociada a su estancia sevillana, tiene lugar en los lienzos que realiza para el conjunto pictórico, que más tarde decorarán la Cartuja de Sevilla o los lienzos del retablo de san Juan Evangelista de las Jerónimas de Santa Paula. En estas pinturas, las composiciones se hacen más complejas, se empiezan a insertar personajes en espacios abiertos, que permiten la recreación de paisajes y elementos naturales. No obstante, lo más significativo llega a nivel cromático. En estos años la paleta se hace mucho más viva y luminosa, suponiendo un importante preludio de lo que vendrá a continuación tras su llegada a la Corte.

Con la llegada a Madrid de Alonso Cano su pintura se hace más elegante, determinada por los distintos influjos que recibe de artistas al servicio de Felipe IV y por el conocimiento de las

colecciones reales. Las pinturas de este momento se caracterizan sobre todo por la belleza formal y por el sustancial cambio tonal que sufre su paleta. Las composiciones siguen protagonizadas por pocos personajes, pero éstos generalmente se insertan ahora en paisajes crepusculares, que determinan la iluminación de la escena, o en interiores trabajados, que se abren al exterior. Las formas se hacen más delicadas y los contornos se difuminan y suavizan. La pincelada se aligera y se alarga, las transparencias tonales se hacen ahora más evidentes que nunca, generando una riqueza cromática sin precedentes en la obra del Granadino. Algunas obras de este periodo son: *La educación de la Virgen*, *Ecce Homo* de San Ginés, *San Juan Bautista joven en el desierto*, *Dos reyes de España*, *Noli me tangere*, *Cristo sostenido por un ángel* o *la Inmaculada Concepción de Vitoria*.

En Granada, el estilo formal de Alonso Cano evoluciona condicionado por los distintos encargos que allí emprende, a menudo vinculados a espacios arquitectónicos o a estructuras retablisticas determinadas, como sucede con las obras del ciclo pictórico de la catedral, o con las que proceden del Convento del Ángel o del Convento de San Antonio y San Diego. Muchas de las composiciones de este momento tratan de adaptarse al entorno expositivo, se abordan ahora problemas espaciales de perspectiva, que fomentan el uso de diagonales y escorzos. La paleta se mantiene viva, aunque se vuelve a las tonalidades predominantemente cálidas. La pincelada se suelta, se hace dinámica, se juega también con las texturas de la obra, creando transparencias o zonas de empastes en función del efecto cromático que se busca. Estas características se aprecian por ejemplo en obras como: *Mª Magdalena penitente*, *San Jerónimo penitente*, *San Juan de Capistrano*, *La liberación de San Pedro*, *La visión de San Benito*, *La Sagrada Familia* o *La Virgen del Rosario* entre otras muchas.

Entre las constantes observadas en la obra de Cano, que se mantienen a lo largo de toda su producción, encontramos el continuo interés por el estudio anatómico, que se evidencia especialmente en las representaciones de desnudos masculinos, asociados generalmente a escenas de la Pasión o a escenas de santos penitentes, la búsqueda de nuevos puntos de vista que potencia el uso de escorzos, la belleza clásica de las formas, y sobre todo, la actitud piadosa y ensimismada de los protagonistas de sus pinturas.

CUARTA:

En lo que respecta a la originalidad, la pintura de Alonso Cano viene determinada por los distintos influjos que recibe a lo largo de su vida. Desde sus primeras obras, en las que se

aprecia claramente la influencia del manierismo academicista de su maestro Francisco Pacheco, pasando por otras en las que parece verse la herencia de maestros italianos manieristas o especialmente la de las pinturas barrocas napolitanas de José de Ribera, que Cano conocería a través de la colección de pinturas, que atesoraba en Sevilla el duque de Alcalá.

Con su marcha a la Corte, se intensifica la influencia que los maestros italianos empezaban a ejercer en la pintura de Cano. El contacto directo con las colecciones reales, que albergaban numerosas obras de autores de la escuela veneciana como Tiziano, Tintoretto, Veronés o Correggio entre otros, le permite estudiar a fondo la paleta y el proceso pictórico de estos artistas, técnica que acaba adoptando, como visiblemente se aprecia en pinturas como el *Milagro del Pozo*, *San Juan Bautista joven en el desierto*, *la Virgen del Lucero*, *Cristo sostenido por un ángel* o *Descenso al limbo* entre otras. El influjo de autores flamencos como Rubens o Van Dyck también se aprecia, a partir de su llegada a Madrid, tal y como se observa en algunas de las primeras pinturas que hace en este periodo como *La educación de la Virgen* o retrato de *Caballero Galés*. Ambos influjos, tanto el flamenco como el italiano, los arrastrará a partir de entonces hasta el final de su producción, en mayor o menor medida según obras, llegando en su última etapa a definir un estilo propio que refleja en muchos casos la herencia de estos antiguos maestros.

No dejar de mencionar, a propósito de sus referentes, la influencia que de forma puntual ejerce su compañero Diego Velázquez, en algunas de sus obras, como se aprecia abiertamente en el retrato de *El príncipe Baltasar Carlos* o en el *Cristo Crucificado* de la Academia de San Fernando.

QUINTA:

Otro aspecto importante de la originalidad de la pintura de Alonso Cano son sus fuentes creativas. El artista, al igual que la mayoría de sus contemporáneos, recurre a modelos ajenos, a partir de los cuales ejecuta sus propias composiciones. La debilidad que éste siente especialmente por las estampas italianas, flamencas y holandesas, es innegable y así lo muestran muchas de sus pinturas en las que se pueden identificar figuras o elementos que siguen de cerca grabados de autores italianos como Bonasone, Marcantonio Raimondi, Simone Cantarini o Raffaello Schiaminossi, autor éste último del que adquiere en sus años madrileños el característico modelo de figura fusiforme, que luego popularizará

especialmente a través de sus distintas versiones de la Inmaculada Concepción. Entre las fuentes flamencas destaca la influencia de estampas firmadas por autores como Schelte a Bolswert, Christoffel Jegher o Johannes Bollandus, quienes reprodujeron a través de grabados composiciones de autores como Van Dyck o Rubens. Entre las holandesas, son recurrentes los modelos de Goltzius, Bloemaert, Adriaen Collaert, Cornelis Cort o Jacob Matham, estos dos últimos reproduciendo modelos italianos de Taddeo Zuccaro, modelos que tuvieron especial repercusión a la hora de representar algunas de las escenas del ciclo de la Virgen de la catedral de Granada, como la *Purificación de Jesús* o la *Asunción de la Virgen*.

Más allá de estos nombres asociados a una escuela concreta, existen otros autores, como Alberto Durero o José de Ribera, cuyas composiciones también se hacen eco dentro de la producción del granadino. Un grabado del primero se refleja claramente en dos lienzos de la *Virgen con Niño* pertenecientes al Museo del Prado, mientras que un aguafuerte del segundo, que representa a San Jerónimo, es el punto de partida que da lugar a las dos versiones de *San Juan Evangelista en Patmos* que se conocen en el catálogo de Cano.

SEXTA:

Las exigencias de una época dominada por el poder real, la nobleza y el clero condicionaron en gran medida la producción artística de Alonso Cano. Beneficiado éste por los continuos encargos de distintas órdenes monásticas, que demandaban obras de arte, con motivo de la decoración de sus nuevos conventos e iglesias, se observa una recurrencia temática importante dentro de su catálogo razonado. Así, esta repetición de asuntos religiosos dio lugar a ciertos modelos compositivos, que han conseguido hacerse característicos de su obra y que en algunos casos le identifican frente a otros artistas del momento. Sin lugar a dudas, los temas asociados a asuntos marianos son los que mayor reconocimiento le supusieron, de hecho, sus discípulos y continuadores, que dieron lugar a la escuela granadina de pintura, así lo reflejan a través de las distintas versiones que se conocen de su modelo fusiforme de Inmaculada Concepción, de sus Anunciaciones o de sus Vírgenes con Niño.

Entre los modelos iconográficos más recurrentes en la obra de Cano, destacan las representaciones de Cristo asociadas a la Pasión. Estas abarcan diferentes pasajes como el de Jesús atado a la columna, la flagelación o la crucifixión. Estas escenas, suponen al Granadino una inmejorable ocasión para analizar y estudiar la anatomía humana, disciplina por la que mostró un gran interés. A través de las distintas versiones de figuras de Cristo que se

conocen, se observa la evolución tanto formal como técnica que sufre la pintura de Alonso Cano, cambios sustanciales que se identifican también en las distintas representaciones que se conocen de otros asuntos recurrentes, bien asociados a temas marianos, que comprenden escenas de la Virgen con Niño o de la Inmaculada Concepción, o bien referentes a la vida de santos como la Visión de San Antonio o las diferentes representaciones de San Jerónimo penitente o San Juan Evangelista.

En cuanto a los retratos, y pese a no conocerse, hasta la fecha, más de seis pinturas de esta temática en toda su producción, destaca la calidad técnica de los mismos, así como el naturalismo y la fuerza expresiva que llegan a mostrar los retratados de los últimos años del artista.

SÉPTIMA:

En cuanto a la técnica de Alonso Cano, los análisis científicos, que han sido puestos a nuestra disposición de manera muy generosa desde distintos museos, instituciones y universidades, han permitido un conocimiento del proceso creativo del artista y, lo que es más importante, conduce a visualizar la estructura interna de algunas de las obras de este autor, así como a diferenciar, por épocas, algunas particularidades técnicas, asociadas, por el momento, sólo al estrato de la preparación. De la consulta de estos estudios se pueden extraer los siguientes datos:

El soporte de las dieciocho obras que se han estudiado es en todas ellas lienzo, en el mayor de los casos el tipo de tejido es lino con ligamento de tafetán, sólo en dos únicas obras se ha identificado tejido de cáñamo.

Posteriormente se localizan los estratos de preparación, compuestos por una fina capa de cola orgánica, que impermeabiliza y limita la capacidad de absorción de las fibras del lienzo y una segunda denominada aparejo, de naturaleza magra, constituida por una fina capa de yeso o calcita aglutinada con cola orgánica y algunos pigmentos.

La tercera capa la constituye la imprimación, de naturaleza oleosa, que va en función de la tonalidad que se quiere conseguir en la pintura. Se observan diferencias entre las coloraciones de las obras pertenecientes a una u a otra etapa pictórica de Cano. Por un lado, en las pinturas realizadas en los años sevillanos se localiza una imprimación en tonos tierra,

que se ha identificado con la imprimación localizada, también, en las pinturas de otros artistas coetáneos, que trabajaron en ese mismo espacio geográfico y que ha sido denominada como “barro o tierra de Sevilla”. En las pinturas analizadas del primer periodo madrileño, la tonalidad de este estrato tiende a ser clara, realizada con tierras poco coloreadas y abundante blanco de plomo, mientras que en las que pertenecen a la segunda estancia madrileña, comprendida entre 1657 y 1660, ésta presenta una coloración rojiza intensa, que varía según las obras, tendiendo a tonos ocres, naranjas o tierras. En las pinturas del periodo granadino, en cambio, las imprimaciones observadas varían según obras, distinguiendo coloraciones y matices diferentes, que van desde los tonos amarillos anaranjados, a los tonos pardos oscuros, pasando por los ocres tierras y ocres rojizos.

En número de capas aplicadas en todos los casos es variable, aunque en las estratigrafías analizadas oscila entre una y dos manos, aplicadas generalmente en capas finas y transparentes.

Sobre este estrato, siguiendo los estudios consultados, se plantea la composición generalmente dibujando con el propio pincel aunque también se han localizado trazas de lápiz de carbón.

En cuanto a la película pictórica, se localizan distintas capas que dan forma a ésta y que favorecen las transparencias y la riqueza de matices, que luego se observan a simple vista. Se han identificado las zonas correspondientes con las carnaciones como las partes del lienzo más elaboradas, distinguiéndose en éstas un mayor número de capas, que en el resto de elementos. En las zonas que representan tejidos se puede ver como Cano, parte generalmente de tonos oscuros sobre los que superpone veladuras de pigmentos más claros y luminosos, que dan forma a los distintos pliegues y dobleces de los paños y ropajes, hasta llegar a los estratos superiores que corresponden con las zonas más iluminadas, en las que la materia se hace especialmente pastosa. Los fondos por su parte, se trabajan por regla general menos, la pintura se hace en estas zonas más transparente dejándose ver en algunos casos los estratos inferiores de la imprimación.

Siguiendo los estudios que actualmente se encuentran publicados, se ha determinado que el aglutinante más utilizado por Cano para ligar los pigmentos es aceite de linaza, aunque también se han identificado otros tipos de aceite mezclados con éste, aunque en menor proporción.

Sobre el barniz aplicado a los estratos superficiales, poco se puede decir, ya que éstos en el mayor de los casos han desaparecido a causa de las diferentes limpiezas e intervenciones de restauración que han sufrido de forma global muchas de estas pinturas.

OCTAVA:

Los estudios científico técnicos aplicados a la obra pictórica de Alonso Cano, afortunadamente se han intensificado en los últimos años. La razón de esta circunstancia viene motivada por el interés despertado en museos e instituciones por la autenticación de sus propias obras.

Quedan ya lejos los primeros análisis que se hicieran sobre obras atribuidas a Alonso Cano, a finales de los años setenta, principios de los ochenta, en los que algunas de sus obras, como el *San Juan Evangelista* o el *Santiago el Mayor*, conservadas hoy en el Museo del Louvre, fueron analizadas de forma científico-técnica. Desde entonces, y como cabe de esperar, el número de obras estudiadas asignadas a los pinceles del artista granadino ha crecido notablemente y actualmente son al menos treinta y ocho las obras sobre las que nos consta algún tipo de análisis científico-técnico, ya sean estudios radiográficos, de reflectografía infrarroja, de reflectografía ultravioleta o que impliquen tomas de muestras estratigráficas.

Los trabajos de investigación emprendidos sobre este tema por el profesor titular de la Universidad de Granada Luis R. Rodríguez Simón, han contribuido notablemente a que el número de obras de Alonso Cano analizadas aumente considerablemente. A éstos hay que añadir los estudios llevados a cabo en los últimos años por el Museo del Prado, por la Fundación Rodríguez Acosta, la Fundación Argentaria y el Cabildo Malagueño, así como los realizados desde el Museo Cerralbo, el Instituto de Patrimonio Histórico Español (I.P.H.E) o el Museo de Bellas Artes de Guadalajara, que han permitido que se pueda tener una visión real sobre el proceso técnico seguido por Alonso Cano en sus pinturas, favoreciendo el proceso de autenticación de sus obras.

Dos son los periodos especialmente fructíferos en el estudio científico- técnico de las pinturas del artista granadino. Por un lado, los años comprendidos entre 1997 y 2002, años circundantes al IV centenario del nacimiento de Cano, en los que, como es obvio, se fomentaron las investigaciones sobre cualquier disciplina relacionada con este autor y, por

otro lado, el periodo que va desde 2011 hasta nuestros días. Durante estos últimos cuatro años, las instituciones y particulares parecen haberse dado cuenta de la importancia que este tipo de estudios aporta al conocimiento riguroso de una obra y con ello de su autor.

NOVENA:

Como se ha puesto en evidencia anteriormente, el estudio de la técnica de Alonso Cano, que se ha podido trazar en esta investigación, ha sido posible en parte gracias a la colaboración de algunos conservadores, investigadores, instituciones o museos, que han facilitado de manera desinteresada el acceso y la consulta a este tipo de estudios. También, y en mayor medida, hay que destacar las publicaciones existentes que recogen los datos y las conclusiones extraídas de los distintos análisis científico- técnicos, que se han realizado sobre algunas pinturas del autor. Lamentablemente, en la actualidad no son muchas las publicaciones que recogen y dan a conocer este tipo de trabajos. Sobre el tema objeto de estudio, estas publicaciones son escasas y proceden casi exclusivamente de investigadores o instituciones nacionales. A nivel internacional, se conocen algunas menciones escuetas, que dan a conocer algunos datos técnicos sobre la obra de este artista, en obras generales o publicaciones referentes a otros autores, como las que encontramos en el catálogo de pinturas del Staatliche Kunstsammlungen de Dresde o en algunos de los artículos del Art Bulletin of Chicago.

Tras la investigación realizada, se pretende poner en evidencia la importancia que este tipo de trabajos científicos tienen para el conocimiento riguroso de un autor, al mismo tiempo que se pone de manifiesto la necesidad de dar a conocer este tipo de análisis al resto de investigadores, bien a través de artículos especializados, o bien a través de publicaciones de mayor envergadura. El conocimiento de muchos de estos datos, así como la puesta en común con otros expertos que se dedican a estos mismos asuntos, favorecerían un mejor conocimiento de las obras y con ello, la autenticación de muchas de éstas que en ocasiones se atribuyen sin demasiada precisión a un autor. El fin último de autenticar el catálogo razonado de un autor no es otro que el determinar la verdadera valía de éste, así como la de su obra.

DÉCIMA:

A través de esta tesis doctoral se pone además de manifiesto la importancia y la necesidad de colaboración interdisciplinar entre expertos de distintas áreas de conocimiento, como son historiadores, documentalistas, conservadores, restauradores o científicos, ya sean físicos, químicos o biólogos, que faciliten la tarea de autenticación de una obra de arte.

Como puede extraerse de este trabajo de investigación, durante el proceso de legitimación de una obra o a la hora de realizar un catálogo razonado de un determinado autor, es necesario conocer la mayor cantidad de información posible sobre el objeto de estudio. La colaboración entre expertos de cada una de las disciplinas se vuelve imprescindible para esta tarea, ya que cada uno dentro de su competencia aporta una información que debe complementarse y estar en sintonía con la que aportan los otros. Ninguna materia por sí misma puede garantizar un certero estudio sobre la autenticidad y originalidad de las obras artísticas.

En el caso de Alonso Cano, la escasez de obras debidamente documentadas y estudiadas, hasta hace apenas unos años, propició durante siglos la atribución casi indiscriminada a este autor de toda obra que apareciera en el mercado y que tuviera unas mínimas similitudes formales con algunos de sus modelos iconográficos. De esta manera, se propició la inevitable devaluación de la crítica de este artista granadino, así como el desinterés general por su obra.

Los trabajos de investigación llevados a cabo por algunos autores, que se perfilan como los grandes especialistas en la obra de Alonso Cano, tales como Manuel Gómez-Moreno González, M^a Elena Gómez-Moreno o Harold Wethey, entre los clásicos y otros tantos expertos contemporáneos, –algunos de los cuáles contribuyeron de manera activa en las diversas publicaciones, que aparecieron en torno al IV centenario del nacimiento de Cano– sin duda alguna han contribuido a que siga vivo el interés por poner a la figura de Alonso Cano en el lugar donde realmente le corresponde y gracias a ellos y a su esfuerzo, el catálogo de las obras del artista ha podido ser, en parte, esclarecido. Sus trabajos han sido el punto de partida y sobre ellos se ha ido gestando esta tesis doctoral. El tiempo y un justo juicio dirán si se ha ayudado a esclarecer aún más el corpus pictórico de este artista, nacido en Granada en época del Siglo de Oro.

BIBLIOGRAFÍA:

- AA. VV, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Málaga*, Málaga, Diputación Provincial, 1933.
- AA.VV, *Alonso Cano Dibujos, 2 de abril al 24 de junio de 2001*, Madrid, Museo Nacional del Prado, 2001.
- AA.VV, *Museum of fine arts Budapest*, London, ed.Visual Arts Publishing, 1991.
- Achille Réveil, Etienne, *Musée de peinture et de sculpture...* vol. II, Audot, 1828.
- Aguado, Alejandro M^a, *Catalogue de tableaux des Écoles espagnoles italiennes, flamande, hollandaise, allemande, exposés dans la galerie du marquis de las Marismas*, Paris, ed Dupont, 1841.
- Águeda Villar, "La colección de pinturas del infante don Sebastián Gabriel", *Boletín del Museo del Prado* II nº 5, Madrid 1981.
- Agulló y Cobo, Mercedes, "El convento de San Diego de Alcalá", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XII-23, 2003. p. 15-16.
- _____, *Documentos para la historia de la pintura española*, Tomo I y II, Madrid, 1994.
- _____, *Más noticias sobre pintores madrileños de los siglos XVI y XVIII*, Madrid, ed. Ayuntamiento de Madrid, 1981.
- Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística: Hospital Real*, Sevilla, Consejería de Cultura, 2001
- Alonso Cano, Arte e Iconografía: 1601-1667*, Granada, Arzobispado de Granada, 2002.
- Alonso Corral, María Luisa, "Análisis de los materiales pictóricos empleados por fray Juan Sánchez Cotán. Obras pertenecientes al Museo de Bellas Artes de Granada", *Revista del IAPH*, Sevilla, nº18, 1997, p. 52-55.
- _____, "Estudio estratigráfico de las obras de fray Juan Sánchez Cotán en el Museo de Bellas Artes de Granada", Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte , Universidad de Granada, Granada,1996.
- Alte Pinakothek Munich, Explanatory notes on the Works exhibited*, Munich, ed.Lipp, 1986.
- Álvarez Lopera, José, *El Museo de la Trinidad, historia, obras y documentos*, Madrid, Museo del Prado, 2009.
- _____, "Fama temprana de Cano en Europa", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, Granada,2001, p.17-43
- _____, "Licencias de la imaginación: Alonso Cano, Heróe Romántico", en *Figuras e imágenes del barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Debates sobre Arte. 1999, p. p.379-401.

- Álvarez, Manuel Francisco, "Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito y su valor comercial", *Memorias de la Asociación de Arquitectos e Ingenieros de México*, México, Asociación de Arquitectos e Ingenieros, 1914.
- Angulo Íñiguez, Diego, *Historia del arte: pintura española del siglo XVII*, tomo II, Madrid, Ed.Raycar, 1984.
- _____, "Miscelánea Canesca", en *Centenario de Alonso Cano en Granada*, Vol.I, Granada, ed. Patronato de la Alhambra de Granada, 1969, p.231-247.
- _____, "Cinco nuevos cuadros de Zurbarán", *Archivo español de Arte*, Enero-Febrero, 1944, p.1-5.
- _____, *La Academia de Bellas Artes de Méjico y sus pinturas españolas*, Sevilla, ed. Imprenta de la Gavidia, 1935.
- Angulo Íñiguez y Pérez Sánchez, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, 1983.
- _____, *Pintura madrileña del segundo tercio del siglo XVII*, Madrid, CSIC, 1983.
- _____, *Corpus of Spanish drawings*, vol. I, II, III., London, ed. Harvey Miller, 1975.
- Antigüedad, M^a Dolores, *José Bonaparte y el patrimonio artístico de los conventos madrileños*, Madrid, UCM,1987.
- Antonio Conca Alcaraz, *Descrizione odeporica della Spagna in cui specialmente si da notizia della cose spettanti le belle arti digne dell'attenzione del curioso viaggiatore*, vol. II, Parma, Stamperia Reale, 1793
- Arana de Varflora, Fermín, *Compendio Histórico descriptivo de la muy noble y muy leal ciudad de Sevilla*, Sevilla, 1789.
- Archivo del Museo del Prado. Libros de Restauración*, 1943-1988
- Archivo Histórico Diócesis de Getafe, Libro M.O. 14, folio 172. 20 de septiembre de 1645. (Libro de Fábrica 1644-1692).
- Arcos Von Haartman, Estrella, "La restauración de la Virgen de Rosario", en *Alonso Cano, la Virgen de Rosario*, Fundación Argentaria, Madrid, 1997, p. 54-61.
- Arnaiz, José Manuel, "Varia, Alonso Cano y su discípulo Bocanegra", *Archivo español de Arte*, nº 53, 1980, p.185-194
- Arte y devoción: estampas de imágenes y retablos de los siglos XVII y XVIII en iglesias madrileñas*, Madrid, ed. Ayuntamiento de Madrid, Área de Cultura, 1990.
- Aterido Fernández, Ángel, *et.al.*, *Colecciones de pintura de Felipe V e Isabel Farnesio*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2004.
- _____(Coord.), *Corpus Alonso Cano*, Madrid, ed. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte, Dirección General de Bellas Artes y Bienes Culturales, 2002. (a)

- _____, "Alonso cano y la Alcoba de su majestad: La serie regia de Alcázar de Madrid", *Boletín del Museo del Prado*, vol. XX, nº 38, 2002, p.9-36. (b)
- Augé , Jean Louis, "Un ensemble exceptionnel; le cycle de la vie de la Vierge d'Alonso Cano au musée Goya de Castres", *A.E.A*, nº196, 2001,p.424-434.
- Ayala Mallory, Nina, "Notas sobre Alonso Cano", *Revista Goya* Nº 180, 1984, p.347-349.
- _____,et. al., *Painting in Spain 1650-1700 from North American collections*, Princeton, Princeton Univ. Press, 1982.
- Azcárate, Jose M^a, "Algunas noticias sobre pintores cortesanos del siglo XVII", *Anales del Instituto de Estudios Madrileños*, nºVI, 1970, p. 43-61.
- _____, *La Inmaculada de Cano en la Parroquia Alavesa de Berantevilla*, Vitoria, Diputación Foral de Álava Consejo de Cultura, 1963.
- Bachelin, León, *Tableaux anciens de la Galerie Charles I Roi de Roumanie*, 1898.
- Basanta Reyes, M^a Belén, *La parroquia de san Ginés en Madrid*, Madrid, ed. Fundación Universitaria española. Seminario de Arte «Marqués de Lozoya», tomo IX, nº17-18, 2000.
- Baticle, Jeannine, « La galerie espagnole de Courson » *La Demeure Historique*, París, nº 69, 1983.
- _____, *La Galerie espagnole de Louis Philippe au Louvre. 1838-1848*, Paris, ed. Ministère de la culture, Editions de la Réunion des musées nationaux , 1981.
- _____, « Deux tableaux d'Alonso Cano: Essai de reconstitution d'un Retable » *Revue du Louvre*, nº 2, Paris, 1979, p.123-134.
- Baumstark, Reinhold, *Pintura española de la pinacoteca antigua de Múnich*, Múnich, 2002.
- Benales Ballesteros, Jorge, *Alonso Cano en Sevilla*, Sevilla, Arte Hispalense, 1996
- Benavides Vázquez, Francisco. "Sala familiar y de las tablas del Museo San Juan de Dios", *Revista de los Hermanos de San Juan de Dios*, Sevilla, núm. 524, Curia Provincial Bética, 2008, pp. 28-30.
- Beroqui, Pedro, "Apuntes para la historia del Museo del Prado", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº40, 1932. P 17-18 y 85-96 y 213-220
- _____, "Apuntes para la historia del Museo del Prado: Cincuenta cuadros para Napoleón ", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº39, 1931, p.20-34 y 190-204 y 261-274.
- Blanco Mozo, Juan Luis, "Alonso Cano en Madrid: nuevas aportaciones, nuevos problemas", *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, Madrid, vol 21, 2009, p.147-164.

- Boccardo, Piero, *España y Génova: obras, artistas y coleccionistas*, Madrid, ed. Fundación Carolina, 2004.
- Bottineau Yves, "L'Alcazar de Madrid et l'inventaire de 1686. Aspects de la cour d'Espagne au XVIIe siècle", *Bulletin Hispanique*, Tome 60, N°3, 1958, p. 289-326.
- Brigstocke, Hugh, "Lord Lindsay as a collector", *Bulletin of the John Rylands University Library of Manchester*, N°. 2, Spring , 1982.
- Brown, Jonathan y Kagan, Richard, "The duke of Alcala: his collection and its evolution", *The Art Bulletin*, vol. 69, n°2, 1987, p.246.
- Brown, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Madrid, Alianza, 1980.
- Bruckmann,F. *Katalog der Gemälde- Sammlung der älteren Pinakothek in München*, München 1904,
- Bruquetas Galán, Rocío, *Técnicas y materiales de la pintura española en los siglos de oro*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico,2002 .
- Buchanan, W., *Memoirs of Painting*, tomo II, Londres, 1824,p. 229.
- Buendía, José Rogelio, "Breve aportación a Cano bocetista", en *Centenario de Alonso Cano en Granada*, vol.I, Granada, 1969, p.275- 281.
- Burke, Marcus B. And Cherry Peter, *Collections of paintings in Madrid: 1601-1755*, vol.II, Los Angeles, ed. Ann Arbor, Michigan : The J.Paul Getty Trust, 1997.
- Cabrera Garrido, J. Mª y Garrido Pérez, Carmen, *et all.*, "La Fragua de Vulcano: Estudio técnico y algunas consideraciones sobre los materiales y métodos del siglo XVII", *Boletín del Museo del Prado*, 1983, p.79-95.
- Cabrera Garrido, J. Mª y Garrido Pérez, Carmen, "Preparación de muestras para el examen microscópico de una pintura", *Actas del IV congreso de Conservación de Bienes Culturales*, Palma de Mallorca, 1982 .
- Cabrera Orti, Mª de las Angustias, *Los métodos de análisis Físicoquímicos y la Historia del Arte*, Granada, universidad de Granada, 1994.
- Calvo Castellón, Antonio, "Alonso Cano en la pintura de sus epígonos próximos y tardíos: evocaciones iconográficas", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, N° 32, 2001, p.45-76.
- _____, "La iconografía mariana de Alonso Cano en el programa catedralicio granadino a través de los textos sagrado y las recetas de Francisco Pacheco", *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo IV, n° 7, 1991, págs.207-222.
- Camacho Martínez, Rosario "Alonso Cano y el Barroco en Málaga", *Figuras e imágenes del Barroco*, Madrid, Fundación Argenteria, 1999, p.323-354.

Camón Aznar, José, "Los estilos de Alonso Cano", *Goya*, nº85, Madrid, 1968, p.2-11.

Carducho, Vicente, *Diálogos de la pintura*, (1633) 2º ed, Madrid, Manuel Galiano, 1865.

Caro Rodríguez, Emilio, "Alonso Cano y Granada o el Olvido de un centenario (19 de marzo de 1901)", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, Granada, 2001, p.77-83.

Catálogo de la galería de cuadros de la posesión de Vista-Alegre de propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca. [S.a]

Catálogo de la galería de cuadros del Excmo. Sr D. José de Madrazo, Madrid, 1856.

Catálogo de las obras pictóricas que constituyen la Galería de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1884

Catálogo de las pinturas: Museo del Prado, 1996.

Catálogo de los cuadros de la escuela española que existen en el Real Museo del Prado ,Madrid, Imprenta Real, 1819.

Catálogo de los cuadros del Museo del Prado, 1920, 1933, 1942.

Catálogo de los cuadros que existen colocados en el Real Museo del Prado, Madrid, Imprenta Nacional, 1821.

Catálogo de los cuadros y esculturas que componen la galería formada por: D. Manuel López Cepero, Sevilla, Imprenta de la Revista Mercantil, 1860.

Catálogo de pinturas y esculturas Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla, 1897.

Catálogo del Museo de Pinturas y Grabados, formado por la sección correspondiente desde noviembre de 1875 hasta mayo de 1876, Cádiz, Academia de Bellas Artes, Provincia de Cádiz, 1876.

Catálogo provisional del Museo Nacional de Pinturas, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, 1985

Catalogo Sotheby's Londres, Old master paintings; 17 de diciembre de 1998, Londres, Sotheby's, 1998.

Catálogos de los cuadros, estatuas y bustos que existen en la Real Academia de San Fernando en... , Madrid, 1817, 1819, 1821, 1824, 1829, 1929, 1964.

Catalogue abrégé des tableaux exposés dans les salons de l'ancien asile de Pau appartenant aux héritiers de feu Mgr l'Infant don Sébastien de Bourbon et Bragance, Pau, 1876.

Catalogue abrégé des tableaux exposés dans les salons de l'ancien asile de Pau ... de feu Mgr l'Infant don Sébastien de Bourbon et Bragance , Pau, 1876

Catalogue de la Galerie des tableaux, Paul Esterházy de Galantha à Vienne, Vienne, 1844.

Catalogue de la Galerie des tableaux, Paul Esterházy de Galantha à Vienne, Vienne, 1844,

Catalogue de tableaux anciens des écoles espagnole, italienne... composant la galerie de M. Aguado Marquis de las Marismas, París, 1843.

- Catalogue de tableaux des Écoles espagnoles...du Marquis de las Marismas*, París, 1841
- Catalogue des Tableaux, dessins et gravures de la collection Standish, Lègues au roi par M. Franck Hall Standish*, Paris, 1842
- Catalogue of the pictures and drawings in the National loan Exhibition*, London, ed. William Heinemann, 1909.
- Catalogue raisonné des tableaux de la Galerie de feu M. Le Maréchal- Générale Soult...* , Paris, 1852.
- Caturla, M^a Luisa, “Los retratos de reyes en el salón dorado”, *Archivo español de Arte*, n^o XX, 1947, p.1-10.
- Cazorla García, Cristina, “La vida de la Virgen en la Escuela Granadina: Estudio iconográfico”, *Cuadernos de Arte e Iconografía*, tomo XI, n^o 22, 2002.
- Ceán Bermúdez, Agustín, *Diccionario Histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, Madrid, ed. Akal, 2001.
- Centenario de la muerte de Alonso Cano en Granada III*, vol. I y II, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalife, 1969
- Claver Cabrero, Isabel y Sánchez Peña, José Miguel, “La Visión de San Félix de Cantalicio de Alonso Cano”, *Boletín del Museo de Cádiz*, n^o V, Junta de Andalucía, 1992, p. 93- 102.
- Clavijo García, A. “Un cuadro desconocido de A. Cano en colección particular malagueña” *Revista Baética, Estudios de Arte, geografía e Historia*, n^o 3, Universidad de Málaga, 1980, p. 27-42
- Colección Masaveu, Del Románico a la Ilustración*, Madrid, Fundación M^a Cristina Masaveu Peterson, 2013.
- Corella Suarez, Pilar, *Catedral de Santa María Magdalena, Guía artística*, Madrid, ed. La Librería, 2003.
- Cruz Bahamonde, *Viage de España, Francia, é Italia*, t. XII, Cádiz, 1812.
- Cruz Valdovinos, J.M., “Encargos y clientes de Alonso Cano en la corte de Felipe IV”, en *Symposium Internacional de Alonso Cano y su época* , Madrid, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, 2002, 107-115.
- _____, “Las etapas cortesanas de Alonso Cano”, en *Alonso Cano, Espiritualidad y modernidad artística*, Madrid, Junta de Andalucía Consejería de Cultura, 2001, p. 177-213.
- _____, *Varia Canesca Madrileña* ,*Archivo Español de Arte*, 1985, p.276-288.
- Cruzada Villamil, *Catálogo provisional del Museo Nacional de Pinturas*, Madrid, 1865.
- Cuyas, M^a Margarita, *L'esplendor de la pintura del barroc mecenatge català al MNAC*, Barcelona, ed. Museo Nacional de Arte de Cataluña, 1996.

- De Castro, Adolfo, *Manual del Viajero en Cádiz*, Cádiz, Imprenta de la Revista Médica, 1859.
- De Frutos Sastre, Leticia M., "Noticias sobre las obras de Alonso Cano en Madrid: El Cristo de la Humildad de la Real Congregación del Santo Cristo de San Ginés", en *Archivo Español de Arte*, nº 303, 2003, p.314-319.
- De Herrera a Velázquez: *el primer naturalismo en Sevilla*, Sevilla, Fundación Focus Abengoa, 2005.
- De los Santos García Felguera, M^a, *Viajeros, eruditos y artistas*, ed. Alianza Forma, Madrid, 1991.
- De Montalvo, Fray Tomás, *Chronica de la Provincia de S. Pedro de Alcántara...*, Parte I, Granada, 1708.
- De Palacio Azara, M^aDolores., "Pinturas de la Iglesia Parroquial de Getafe", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. XXVI, 1918, p. 211-214.
- De Urbina, José Antonio, "... Y nuevas incorporaciones al catálogo de el Racionero", *Ars Magazine*, nº 20, 2013, p. 63-67.
- Del Castillo Olivares, M^a Dolores Antigüedad, "Un pleito artístico: Granada y el Museo Josefino", *Revista de la Facultad de Geografía e Historia*, Nº.2, 1988, p. 259-285.
- Díaz Moreno, "Alonso Cano y el retablo de San Francisco en la Iglesia de Santiago Madrid", *Anales de H^a del Arte*, Vol. Extraordinario, 2008.
- Díaz Padrón, Matías, *Catálogo de la colección Santander*, ed. Fundación Banco Santander, 2005.
- Domínguez- Fuentes, Sophie, "Les collections de l'infante D. Luis Antonio Jaime de Borbón y Farnesio", vol. I, Tesis doctoral. Paris: Université de la Sorbone de Paris, Paris, 2002, , p.145-146.
- _____ "Unos cuadros de Isabel de Farnesio tasados por Antón Rafael Mengs para el infante don Luis" , *Mélanges de la Casa de Velázquez* [En ligne], 36-1 | 2006, mis en ligne le 25 octobre 2010, consulté le 16 octobre 2012. URL : <http://mcv.revues.org/2631>
- Doval Trueba, M^a del Mar "Alonso Cano, Velázquez y los "Velazqueños", *Goya* Nº 298, 2004, p.25-31.
- Duffy, Stephen, *Wallace Collection Pictures a complete catalogue*, London, Wallace Collection, 2004.
- El esplendor de Génova, pintura de los siglos XVI al XVIII en la colección del Palazzo Bianco*, Bilbao, Museo de Bellas Artes de Bilbao, 2003.
- Espinos, Adela y otros, "El Prado disperso Cuadros depositados en Granada II", *Boletín del Museo del Prado* nº12, 1983.

- Exhibition of Spanish Painting at the Royal Academy of Arts*, 2ª ed., London, Clowes & Sons, 1920.
- Fernández Bayton, Gloria , *Inventarios reales, testamentaria de Carlos II, 1701-1703*, Madrid, ed. Museo del Prado, 1975,
- Fernández de Miranda y Lozana, Fernando, *Inventarios reales Carlos III*, tomo II, Madrid, Patrimonio Nacional, 1988.
- Fernández García, Ana María, "Pintura y comercio: Las relaciones anglo-españolas en el siglo XIX", *Revista Nova Arte*, nº 18-19, Universidad de Extremadura, 1998-1999, p.231-242.
- Fernández López, José "Los retablos de Alonso Cano en la Iglesia de San Alberto de Sevilla", en Symposium Internacional Alonso Cano y su época, 2002, p.141-150
- Fernández Pardo, Francisco, *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, (5 vol.,) Madrid, ed. Fundación universitaria Española, 2007.
- Ferrín Paramio, Rocío *El Alcázar de Sevilla en la Guerra de la Independencia. El Museo napoleónico*, Sevilla, RD Editores, 2009.
- Fernandez Rojas, Matilde, Patrimonio artístico de los conventos masculinos desamortizados en Sevilla durante el siglo XIX, Sevilla, Área de Cultura e identidad, 2009.
- Francisco Álvarez , Manuel, *Las pinturas de la Academia Nacional de Bellas Artes. Su mérito artístico y su valor comercial*, en *Memorias de la Asociación de Arquitectos e Ingenieros de México*, México, Asociación de Arquitectos e Ingenieros, 1914.
- Frank H. Standish, *Sevilla revisitada*, Sevilla, ed. Caja San Fernando, 1996
- Fray Tomás de Montalvo, *Vida prodigiosa de la extática virgen y venerable madre Sor Beatriz...*, Granada, 1719.
- Galerie du feu M. Alphonse Oudry... Catalogue des tableaux anciens des écoles italienne, espagnole, hollandaise et flamande : dont la vente au enchères publiques aura lieu Hotel des ventes, Rue Drouot, Salle N° 1, les Vendredi 16 et Samedi 17 Avril*, París, 1869.
- Gallego y Burrín, Antonio, *El Barroco Granadino*, Granada, ed. Comares, 1987.
- _____, Antonio, *Guía de Granada*, Granada, 1946,
- Garas, Klára, *The Budapest Museum of Fine Arts*, Hungary, ed corvina, 1985.
- _____ et. al., *Museo de Bellas Artes de Budapest*, Madrid, 1966.
- García Cueto, David, "El San José de Alonso Cano y Mena y la abadesa del convento del Ángel Custodio de Granada", *Archivo Español de Arte*, nº 76, 2003, p.92-93.
- García de la Torre, Fuensanta, "Dibujos y diseños arquitectónicos" en *Alonso Cano, Espiritualidad y Modernidad*, Madrid, Junta de Andalucía Consejería de Cultura, 2001, p.303-321.

- García López, David, *Lázaro del Valle y las Vidas de los pintores de España*, Madrid, Ed. Fundación Universitaria Española, 2008.
- García Mercadal (recopilación y traducción) *Viajes de extranjeros por España y Portugal*, Tomo III, Madrid, ed. Aguilar, 1962.
- Garduño, Ana, "El coleccionismo decimonónico y el Museo Nacional de San Carlos", *Anales del Instituto de investigaciones estéticas*, nº 93, 2008, p.199-212.
- Garrido Pérez, Carmen y Brown, Jonathan, *Velázquez la técnica del genio*, Madrid, Ediciones Encuentro, 1998.
- Garrido Pérez, Carmen, *Velázquez, técnica y evolución*, Madrid, Museo del Prado, 1992.
- _____, "Los aglutinantes de la pintura", *Boletín del Museo del Prado*, nº 25-27, 1988, p.118-124.
- Gaspar Melchor de Jovellanos, *Obras completas*, Tomo V, Logroño, 1847.
- Gaya Nuño, Juan Antonio, *La pintura española fuera de España*, Madrid, Espasa Calpe, 1958.
- Gayo, M^a Dolores y Jover de Cellis, Maite, Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España, *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXVIII, nº 46, 2010, p. 39-59.
- Gérard Powell, Véronique y Pérez Sanchez, Alfonso, « Une vision nouvelle de la peinture espagnole du Siècle d'Or », *Revue de l'Art*, 1985, nº70, p.53-64.
- Gestoso y Pérez, *Sevilla Monumental y artística*, t. III, (1^aed.1892), 2^aed, Monte de piedad y Caja de Ahorros de Sevilla, Sevilla, 1984.
- _____, "Apuntes históricos descriptivos de la iglesia y del castillo de la Villa de Rota", *Boletín de la comisión provincial de monumentos históricos de Cádiz*, nº 16 , 1911, p.105-134.
- Gómez Imaz, *Inventario de los cuadros sustraídos por el Gobierno Intruso en Sevilla año 1810*, Sevilla, Centro de estudios Andaluces, 2009,
- Gómez Zarzuela, Manuel, *Guía de Sevilla*, Sevilla, 1865
- Gómez- Moreno González, Manuel, *Catálogo del Museo provincial Bellas Artes de Granada*, Granada, 1899.
- _____, "Alonso Cano", *Boletín del Centro Artístico de Granada*, Granada, 1887
- Gómez- Moreno Martínez, Manuel, "Alonso Cano escultor", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº 6, 1926, p. 1-32.
- Gómez- Moreno, M^a Elena, "La Exposición de Alonso Cano en Granada" *Goya* Nº 3, 1954, p. 143-149.
- _____, *Alonso Cano: Estudio y catálogo de la exposición celebrada en Granada en junio de 1954*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes, 1954.

- _____, "Pinturas inéditas de Alonso Cano", *Archivo de arte español* , Nº XXI, 1948, p.241-258.
- Gómez, M^a Luisa., *La restauración. Examen científico aplicado a la conservación de obras de arte*, 4^º ed., Madrid: Cátedra, 2004.
- González de León, Félix, *Noticia artística de todos los edificios públicos de esta muy noble ciudad de Sevilla*, (1^aed. 1844) 2^aed, Graficas del Sur, Sevilla, 1973.
- González Mozo, Ana y Alba Carcelén, Laura, "Uso de la luz ultravioleta para el estudio del estado de conservación de la pintura de caballete", en *Actas del II Congreso del GEIC: Investigación en Conservación y Restauración*, Barcelona, 2005.
- González Segarra, Sebastián, "Recopilaciones y apuntes: Alonso Cano pintor y Málaga", *Revista Isla de Arriarán*, nº XXVI, Diciembre 2005
- Goya y el Infante Don Luis de Borbón: homenaje a la "Infanta" Doña María Teresa de Vallabriga, Zaragoza, ed. Patio de la Infanta, 1996.
- Gratiniano Nieto Gallo, "Auxilios que la ciencia presta para el estudio y conservación de los Bienes Culturales" en *Informes y trabajos del Instituto de conservación y restauración de obras de arte, arqueología y etnología, comunicaciones del I.C.C.R. al XXIX Congreso Hispano- Luso para el progreso de las ciencias*, Ministerio de Educación y Ciencia. Dirección General de Bellas Artes España, 1970, p.5-32,
- Guía del Museo del Prado*, Madrid, ed. Museo del Prado, 2008.
- Guía oficial del Museo de San Carlos*, México DF, ed. Museo de San Carlos, 1988.
- Head, Sir Edmund, *A Hand Book of the History of the Spanish and French School of paintings*, London, ed. J. Murray, 1848.
- Head, Sir Edmund, *A Hand Book of the History of the Spanish and French School of paintings*, 1848, p.125;
- Hernández Díaz, José, *Museo Provincial de Bellas Artes de Sevilla*, Sevilla, 1967.
- Hübner, Jules , *Catalogue de la Galerie royale de Dresde*, 1868.
- _____, *Catalogue de la Galerie royale de Dresde*, 1854.
- Illán Gutiérrez, Adelina y Romero Asenjo, Rafael, Características de las preparaciones sevillanas en la pintura de caballete entre 1600 y 1700: imprimaciones en el campo de las restauración y de la Historia del Arte, en *Actas del II Congreso del GEIC: Investigación en Conservación y Restauración*, Barcelona, 2005.
- Ingamells,J., *Wallace Collection Catalogue of Pictures*, Vol I, London, ed. Wallace Collection, London, 1985.
- Inventario de pintura, dibujo y escultura*, Museo de Bellas Artes de Granada, Granada, Junta de Andalucía, 2007.

- Inventario General de pinturas*, vol. III, Museo del Prado, Madrid, 1996.
- Inventarios Reales, testamentaria de Carlos II, 1701-1703*, ed. Museo del Prado, Madrid, 1975.
- Izquierdo, Rocío y Muñoz, Valme *Museo de Bellas Artes, Inventario de pinturas*, Sevilla, Museo de Bellas Artes de Sevilla, 1990.
- Jameson, Ana, *Legends of the monastic orders as represented on the fine Arts*, London, 1852.
- Janson, A.F, *Great paintings from the John and Mable Ringling Museum of art*, New York, ed. The John and Mable Ringling Museum of art, 1986.
- Jaume Torres, Yolanda, "Juan de Sevilla. Estudio técnico de las obras del Museo de Bellas Artes de Granada" Tesis doctoral, Departamento de Historia del Arte , Universidad de Granada, Granada, 1996
- Jordán de Urriés, Javier, "La casita del Príncipe del Escorial", *Cuadernos de restauración de Iberdrola*, Nº12, 2006.
- Kagané, Liudmila L'vovna, *La pintura española del Museo Ermitage, siglos XV al XIX*, ed. Fundación El Monte, Sevilla, 2005, p.149
- Katalog der Gemälde- Sammlung der älteren Pinakothek in München*, 1886.
- Kathleen MacLarnon, "Bankes and his collection of Spanish Paintings at Kingston Lacy", *The Burlington Magazine*, vo.131, Feb, 1990.
- Kingston Lacy Illustrated list of pictures*, National Trust, United Kingdom, 2011.
- Kraselsky Masmela, Rebeca, "Alonso Cano y el retablo de la iglesia de Santa Paula", *Revista la Gaceta*, México, nº35, 2009
- Lafuente Ferrari, Enrique, *Breve historia de la pintura española*, vol. II, Madrid, ed. Akal, 1987.
- _____, "La vida de un tema iconográfico en la pintura andaluza", *Archivo Español de Arte y Arqueología*, nº XIII, 1937.
- Lavice, André-Absinthe, *Revues des musées d'Allemagne Catalogue raisonné des peintures et sculptures exposées dans les galeries publiques et particulières et dans les églises*, Paris, Veuve Jules Renouard Libraire- Editeur, 1867.
- Lebrun, *Recueil de gravures au trait*, vol. II, París 1809.
- Les Esterházy. Princes collectionneurs. La Naissance du Musée*, Paris, Pinacothèque de Paris 2011.
- Lipschutz, Ilse Hempel, *La pintura española y los románticos franceses*, Madrid, Taurus, 1988.
- Llordén Simón, A. *Pintores y doradores malagueños: ensayo histórico documental: Siglos XV-XIX*, Ávila, Real Monasterio de El Escorial, 1959.
- Los Ángeles County Museum of art. European Art*, París, ed. BNP Paribas, 2006.
- Los Ángeles County Museum of Art, Illustrated handbook*, Los Ángeles County Museum of art, 1965.

- Madrazo, Pedro de, *Viaje artístico de tres siglos por las colecciones de cuadros de los reyes de España desde Isabel la Católica hasta la formación del Real Museo del Prado de Madrid*, vol. I y II, Barcelona, 1884.
- _____, *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid* por Madrid, 1872 y 1878.
- _____, *Catálogo de los Cuadros del Real Museo de Pintura*, Madrid, Imprenta de Antonio Aoiz, 1858.
- Marín, Diego, "Exposición Granadina de Arte Histórico", *Revista Arte Español*, tomo I, 1912-1913.
- Marino Antequera, "Una pintura inédita de Alonso Cano" *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, Granada, 1937, vol I, fasc.III, p.81-85.
- Martínez Chumillas, Manuel, *Alonso Cano Estudio Monográfico*, Madrid, ed. Carlos-Jaime, 1948.
- Martín González, "El Convento de San José de Ávila", *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, nº 45, 1979.
- Martínez Justicia, M^a José, *La vida de la Virgen en la escultura Granadina*, Madrid; Fundación Universitaria Española, 1996.
- Martínez Medina, Fco. Javier, *La Inmaculada del Oratorio de la sala capitular en Alonso Cano y la catedral de Granada*, Granada, 2002.
- _____, "Expresividad y emoción en el arte de Alonso Cano", en *Alonso Cano espiritualidad y modernidad artística*, Sevilla, Junta de Andalucía, 2001, p.323-368.
- Martínez, Jusepe, *Discursos practicables del nobilísimo arte de la pintura*, Madrid, Ed. Akal, 1988.
- Masterpieces, Museum of Fine Arts Budapest*, Budapest, ed. Museum of Fine Arts Budapest, 2013.
- Max Doerner, *Los materiales de pintura y su empleo en el arte*, 2^aed. Barcelona: Editorial Reverté, 1952.
- Mayer, August L. *La pintura española*, Ed. Labor, Barcelona, 1949.
- _____, *Historia de la pintura española*, 2^a Ed. Madrid, Espasa Calpe, 1942.
- _____, *Historia de la pintura española*, Madrid, Espasa Calpe, 1929.
- _____, *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*, Vol. I, Leipzig, ed. K. W. Hiersemann, 1909.
- Merling, Michell F., *Ringling The Art Museum*, Sarasota, ed. John and Mable Ringling Museum of Art, 2002.

- Millard F. Rogers, Jr., *Spanish Paintings in the Cincinnati Art Museum*, Cincinnati, ed. Cincinnati Art Museum, 1978.
- Mira Caballos, Esteban, *La Campana noticias Históricas*, Sevilla, ed. Muñoz Moya, Sevilla, 1998.
- Mireur. H, *Dictionnaire des Ventes d'art faites en France et à l 'Etranger....1912*, Tomo VII, París, ed. Artprice, 2001.
- Morales, Alfredo J. *et all. Guía artística de Sevilla y su provincia*, 2º ed, Sevilla, Diputación de Sevilla, 2004.
- Morales, Alfredo J. y Serrera, Juan Miguel, "El patrimonio artístico de la Cartuja de Sevilla", *Historia de la Cartuja de Sevilla, De la ribera del Guadalquivir a recinto de la Exposición Universal*. Ed. Turner, 1989.
- Moreno Cuadro, "Iconografía de Magdalena de Pazzi, A propósito de Alonso Cano, Valdés Leal y Pedro de Moya", *LOCVS AMOENVS*, nº10, 2009-2010, p.141-153.
- Moreno de Tejada, *Excelencias del Pincel y del Buril*, Madrid, Imprenta de Sancha, 1804.
- Moreno Rodríguez, Rosa Mª, "Las restauraciones en la colección de pinturas de la escuela sevillana del siglo XVII del Museo del Louvre", Tesis Doctoral, Universidad de Sevilla, Sevilla, 2003.
- Moya Morales, Javier y Rodríguez-Acosta Márquez, José María, *Alonso Cano en el Legado Gómez-Moreno*, Madrid, Fundación Caja Murcia, 2008.
- Musée Bonnat, Catalogue sommaire*, Ed. Musées nationaux, Paris, 1970.
- Musée Bonnat, Catalogue sommaire*, Paris, Musées nationaux, 1930.
- Museo del Prado, Catálogo de las pinturas*, Madrid, 1972.
- Museo del Prado, últimas adquisiciones, 1982-1995*, Madrid, Museo del Prado, 1995.
- Museo Diocesano de Arte Sacro* Vitoria, Vitoria, Obispado y Diputación Foral, 1999.
- Navarrete Prieto y Pérez Sánchez, *Álbum Alcubierre, Dibujos, De la Sevilla ilustrada del Conde del Águila a la colección Juan Abelló*, Madrid, ed. Fundación Arte Hispánico, 2009.
- Navarrete Prieto y Salort Pons, "El saber de un artista; fuentes formales y literarias en la obra de Alonso Cano", en *Alonso Cano: espiritualidad y modernidad artística*, 2002p.129-152
- Navarrete Prieto, Benito, "Pinturas y pintores en la catedral", en *El libro de la Catedral de Granada*, Volumen I, Granada, Cabildo de la Catedral Metropolitana de Granada, 2005, p. 317-374.
- _____, "Durero y los cuatro clavos." *Boletín del Museo del Prado*, nº 34 1995, 7-10.
- Navasacues Benlloch, Pilar, *El Legado de un mecenas: pintura Española del Museo Marqués de Cerralbo*, Madrid, ed. Fundación Museo Cerralbo, 1998.

- Nyerges, Éva, *Spanish Paintings, The collections of the Museum of Fine Arts Budapest*, Budapest, 2008.
- _____, "El retrato de don Baltasar Carlos del Museo de Bellas Artes de Budapest" *A.E.A.*, nº222,1983, p.143-150.
- Obras maestras del arte español: Museo de Bellas Artes de Budapest*, Bilbao, BBV, 1997
- Odile, Delenda, "Alonso Cano y Francisco de Zurbarán: atribuciones problemáticas", en *Symposium Internacional Alonso Cano y su época*, 2002, p. 117-132.
- _____, "El pintor Alonso Cano y los coleccionistas europeos en el siglo XIX" en *Alonso Cano. La modernidad del Siglo de Oro español*, Junta de Andalucía, Consejería de Cultura, Fundación Santander Central Hispano, 2002, p.27-46.
- Old Masters Brought to light, European Paintings from the national Museum of art of Romania*, ed. Muzeul National De Arta Romania, 1997.
- Orihuela, Mercedes y Cenalmor, Elena, "El Prado disperso. Obras depositadas en Málaga. Vol.I. Museo de Málaga", *Boletín del Museo del Prado* ,nº 39, 2003, p. 120.
- Orihuela, Mercedes, "EL Prado disperso, cuadros depositados en Madrid. I", *Boletín del Museo del Prado*, 1980, t.1.
- Orozco Díaz, Emilio, "La vida de la Virgen", en *Alonso Cano en la Catedral de Granada*, Granada, Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Granada, 1977.
- _____, "En torno a las pinturas de Alonso Cano en la Catedral de Granada. Precisiones y comentarios sobre la serie de la Vida de la Virgen", *Revista Goya*, nº 85, 1968, p.12-21.
- _____, *Museo Provincial de Bellas Artes de Granada*, Madrid, Ministerio de Educación y Ciencia,1966.
- _____, *Pedro Atanasio Bocanegra*, Granada, Publicaciones de la Facultad de Letras, 1937.
- Ortega y Gasset, *Mocedades*, 2º ed, Buenos Aires, Espasa- Calpe,1943.
- Ortiz de Zuñiga, *Anales de Sevilla*, vol.V, Madrid, (1ª ed. 1796), 1988.
- Oudrym Alphonse, *Galerie du feu M. Alphonse Oudry, Catalogue de tableaux anciens des écoles italienne, espagnole, hollandaise et flamande, vente 16-17 avril 1869*, Paris, impronta Renou et Maulde, 1869.
- Pacheco, Francisco, *Arte de la pintura*, Madrid, ed. Sánchez Cantón, 1956
- _____, *Arte de la pintura, su antigüedad y grandezas*, Sevilla, 1649.
- Palomeo Páramo, J., *Alonso Cano, Arte e Iconografía*, Granada, Arzobispado de Granada, , 2002,286-287.
- Palomino, Antonio. *El Museo pictórico y escala óptica*. 2 vols. Madrid: Aguilar, 1988.

- Pareja López, *Pintores granadinos del siglo XVII*, Ministerio de cultura, Madrid, 1982.
- Péman Pemartín, Cesar, *Catálogo del Museo Provincial de Bellas Artes de Cádiz*, Madrid, Ministerio de Educación Nacional Dirección General de Bellas Artes, 1964.
- _____, *Catálogo de las pinturas del Museo Provincial del BB.AA de Cádiz*, Cádiz, Diputación Provincial, 1952.
- Perera, Arturo, "Carlos IV " mecenas " y coleccionista de arte", *Arte Español*, tomo XXII, 1958.
- Pérez Guzmán, Enrique, "Las colecciones de cuadros del Príncipe de la Paz", *La España Moderna*, Madrid, 1 de agosto de 1900.
- Pérez Sánchez, Alfonso E., *Pintura española en el Museo de San Carlos de México*, Valencia, ed. Generalitat Valenciana, 2000.
- _____, "La pintura de Alonso Cano", en *Figuras e imágenes del barroco. Estudios sobre el Barroco español y sobre la obra de Alonso Cano*, Madrid, Debates sobre Arte. 1999, p. 213-236.
- _____, "Zurbarán, Cano y Velázquez" en *Zurbarán ante su Centenario (1598-1998)*, Fundación Duques de Soria, 1997.
- _____, "Iglesia Parroquial de Santa María Magdalena", en *Retablos de la Comunidad de Madrid del Siglo XV al XVIII*, Madrid, 1995, p.215-217.
- _____, "Un Alonso Cano Oculto en el Museo del Prado", *Boletín del Museo del Prado*, v.2, nº5, 1981, p.117-122
- _____, "Breves novedades entorno a Cano. Un nuevo antecedente de Grabados", en *III Centenario de Alonso Cano en Granada. Estudios. Vol. I*, Granada, Patronato de la Alhambra y Generalice, 1969, pp.265-273.
- Pérez Sedano, Francisco, *Notas del archivo de la catedral de Toledo*, Madrid, 1914.
- Piero Boccardo e Clario Di Fabio, *Genova e la Spagna, Opere, artisti, committenti, collezionisti*, Milano, ed. Silvana, 2002.
- Pompey, Francisco, "Alonso Cano", *Temas españoles*, nº 183, 1955.
- Ponz, Antonio, *Viage de España*, 17 vol. Imprenta Ibarra, 1772-1794.
- Portús Pérez, Javier, *Pintura Barroca española, Guía*, Madrid, ed.Museo del Prado, 2001.
- _____, "Alonso Cano: la creación de una leyenda", en *Veintitrés biografías de pintores*. Madrid, ed. Mondadori, 1992, pp. 319- 344.
- Rayón, Fernando, "Así aparece un Velázquez", *Nueva Revista*, nº 125, 2009, p.117-125.
- Redel Gamiz, Enrique, *Peripecias del patrimonio artístico andaluz*, Córdoba, Córdoba Eterna, 2006.
- Rejón de Silva, *La pintura, poema didáctico en tres cantos*, Segovia, ed. Don Antonio Espinosa de los Monteros, 1786.

- Requena Bravo de Laguna, J.L., "Nuevas aportaciones a la Juno de Alonso Cano: su procedencia y reinterpretación en la obra de Juan Antonio de Frías y Escalante", *Revista Espacio, Tiempo y Forma*, Serie VIII, vol.18-19, 2005-2006 págs. 77-83
- Riello Velásco, José M^a, "Alonso Cano según Lázaro Díaz del Valle", *Anales de la Historia del Arte*, nº 17, 2007, p. 179-192.
- Rodríguez-Negrón, Iraida, "El niño Jesús dormido de Alonso Cano", *Ars Magazine*, nº 20, 2013, p.54-61.
- Rodríguez Rebollo, Ángel, "El retablo de san José de Alonso Cano, en la Iglesia Madrileña de San Ginés", *Goya*, Nº 297, 2003, p.360-365.
- _____, "Nuevos datos en torno a la Virgen de la Leche de Alonso Cano en Guadalajara", *Archivo Español de Arte*, nº296, 2001, p. 439-442.
- _____, "Una obra inédita de Alonso Cano en los fondos del Arzobispado de Madrid", en *Symposio Internacional de Alonso Cano y su época, actas*, Granada, 2001, p.727- 734.
- Rodríguez Simón, León, M.A y García-Máiquez, "Dos versiones de La Virgen con Niño de Alonso Cano. Comparación y estudio técnico", *Boletín del Museo del Prado*, Tomo XXXI, nº 49, 2013, p.54-64.
- Rodríguez Simón, Manzano Moreno, *et al.*, " Estudio multidisciplinar aplicado a las pinturas de Alonso Cano en la Capilla Mayor de la Catedral de Granada (España)", en *I Congreso Internacional, El Patrimonio Cultural y natural, como motor del desarrollo: Investigación e Innovación*, Jaén, 2011, p.952-966.
- Rodríguez Simón, L.R., "La técnica pictórica de algunas obras de Alonso Cano" en Alonso Cano 1601-1667, *Arte e Iconografía*, Granada, Arzobispado de Granada, 2002, p.147-159.
- _____, "San Jerónimo y el ángel trompetero de Alonso Cano", en *Alonso Cano y su época, actas del Symposium internacional*, 2002 a, p.735-744.
- _____, "Estudio técnico-científico de una obra de Alonso Cano: *San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena*", *Cuadernos de Arte e Iconografía de Granada*, nº32, 2001, p.321-332.
- _____, "Aplicación del examen científico al estudio de la pinturas de Alonso Cano", *El Fingidor*, julio-diciembre, 2001 a, p.38-40.
- _____, "Análisis técnico-científico del lienzo con la representación de la Inmaculada Concepción atribuido a Alonso Cano", en *Actas del XIII Congreso de Conservación y Restauración de Bienes Culturales*, Lleida, 2000, p. 427-236.
- _____, "Examen científico-técnico de las pinturas de Alonso Cano y de las de sus principales continuadores en el Museo de Bellas Artes de Granada", Tesis Doctoral,

- Universidad de Granada, Granada, 1998.
- Royal Academy London Exhibition, London, 1882.
- Ruiz Lacanal Ruiz- Mateos, M^a Dolores, *El patrimonio histórico artístico de la Parroquia de Nuestra Señora de la O de Rota (Cádiz)*, Vol I ; Las pinturas, Cádiz, ed. Fundación Alcalde Zoilo Ruiz- Mateos , 2004.
- Rutter, Frank, *Catalogue Wallace collection*, London, ed. Richards, 1913.
- Salas, Xavier, "Noticias de Granada reunidas por Ceán Bermúdez", *Cuadernos de arte y literatura*, vol. I, Universidad de Granada, Granada, 1967, p.139-267.
- Saltillo, Marqués de, *Mr. Frederic Quillet comisario de Bellas Artes del gobierno intruso (1809-1814)*, 1933.
- Sánchez Cantón, F. J. "Adquisiciones del Museo del Prado (1956-1962)", *Archivo Español de Arte*, nº35, 1962.
- _____, "Auxilios que presta la ciencia al estudio de obras de arte", en *XVII Congreso de la Asociación española para el progreso de las ciencias*, Córdoba, 1944, p.411-424.
- _____, *Fuentes Literarias para la Historia del Arte Español*, , vol.I y II, Madrid, 1933.
- _____, *Dibujos españoles*, vol. IV y V , Madrid, ed.Hauser y Menet, 1930,
- Sánchez González, Martín, *Iglesia Catedral Santa María Magdalena: joya de Getafe*, Madrid, 1998.
- Sánchez-Mesa Martín, Domingo, "El Crucificado en el arte de Alonso Cano", *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, Granada, 2001, p.105-124.
- _____, *José Risueño, escultor pintor granadino: 1665-1732*, Granada, Universidad de Granada, 1972.
- Sanz Pastor, Consuelo, "El museo Cerralbo", *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, nº48, 1944, p.205-216.
- Schaefer, Scott, *European painting and Sculpture in The Los Angeles County Museum of Art*, Los Angeles, ed. Los Angeles County Museum of Art , 1987.
- Selecta del Greco a Picasso; Colección Santander*, Zaragoza, ed. Fundación Banco Santander, 2010
- Serrano Ruiz, Manuel, "Otros lienzos en torno a Cano en la Catedral de Granada", en *Alonso Cano y la catedral de Granada* , 2002, p.67-80.
- Serrera, Juan M., "Alonso Cano y los Guzmanes", *Revista Goya*, nº192, 1986, pp. 336-347.
- Soria, M.S., "José Antolinez. Retratos y otras obras", *A.E.A.* (29) núm., 113, 1956.
- Stirling- Maxwell, Sir William, *Annal of the artistics of Spain*, tomo III, Londres, 1891.
- Sullivan, Edward J. and Mallory, Nina A. *Painting in Spain 1650-1700*, Princeton

- University,1982.
- Sutton,D., *Masterworks from The John and Mable Ringling Museum of art*, Florida, ed. The John and Mable Ringling Museum of art, 1981.
- Tabar Anitua, Fernando, Coord., *Catálogo monumental. Diócesis de Vitoria*, tomo X, Vitoria-Gasteiz, Fundación Caja Vital Kutxa, 2011.
- Tenorio Vera, Ricardo (coord.), *Museo de Bellas Artes de Granada: inventario de pintura, dibujo y escultura. Colección Estable y Colección*, Granada, ed. Junta de Andalucía, 2007.
- The Cincinnati Art Museum Bulletin*, vol. XVIII, nº2-3, 1968.
- The Fine Arts Gallery of San Diego, Catalogue*, San Diego, 1960,
- Tormo, Elías, *Alcalá de Henares*, Patronato Nacional de turismo, Madrid, 1929.
- _____, *Iglesias del antiguo Madrid, notas de estudio*, Madrid, 1927
- _____, *Las viejas series icónicas de los Reyes de España*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional, 1916.
- Torné Poyatos, Angelina. "La muerte de san Juan de Dios de Alonso Cano", en *Imágenes de San Juan de Dios*. Granada: Orden Hospitalaria de San Juan de Dios, 1997.
- _____, "La muerte de San Juan de Dios, pintura inédita de Alonso Cano", *Archivo Español de Arte*, núm. 248, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1989, p. 455-458.
- Ureña Uceda, Alfredo, "La pintura andaluza en el coleccionismo de los siglos XVII y XVIII", *Cuadernos de Arte e Iconografía*. Nº13, Madrid, 1998, p.99-148.
- Valdivieso González, Enrique, Hermosura del cuerpo y la belleza del alma. Observaciones sobre la obra pictórica de Alonso Cano, *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, nº 32, Granada,2001, p.125-157.
- _____, "Alonso Cano pintor, en su etapa sevillana", en *Alonso Cano. Espiritualidad y modernidad artística*, Granada, Junta de Andalucía, 2001 a, p.49-59.
- _____, *Historia de la pintura sevillana*. Sevilla, ed. Guadalquivir,1986.
- Vayuco, Joaquín, *Inventario General de todas las pinturas [...] del Escorial del Príncipe*, 1779
- Velázquez y lo velazqueño. Exposición homenaje en el III centenario de su muerte (1660-1960)*, Madrid, Dirección General de Bellas Artes ,1960.
- Véliz Bomford, Zahira, *Alonso Cano (1601-1667), Dibujos, catálogo razonado*, Santander, Fundación Marcelino Botín, 2011.
- _____, "Técnicas de los artistas, tradición e innovación en la España del siglo XVII, en *Entorno a Velázquez, Pintura española del Siglo de Oro*, Londres, ed.The Apelles,2000, p.27-39.

- _____, *Artists Techniques in Golden Age Spain: in Treatises in Translation*, Cambridge University Press, 1987.
- Vera Tassis y Villaroel, Juan, *Historia de la Sagrada imagen de Nuestra Señora de la Almudena*, Madrid, 1692.
- Villar, Águeda, "La colección de pinturas del infante don Sebastián Gabriel", *Boletín del Museo del Prado*, vol. II, nº 5, Madrid, 1981, p.102-117.
- Waagen, G. F. *Galleries and Cabinets of Art in Great Britain*, Londres, ed. John Murray, 1857.
- _____, *Treasures of art in Great Britain*, T. III, Londres, ed. John Murray 1854.
- Wagner, Isadora J. Rose, "Manuel Godoy patrón de las artes y coleccionista", Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, Madrid, 1983.
- Weniger, Matthias, *Staatliche Kunstsammlungen Dresden, Spanische Malerei*, München, ed. Prestel, 2012.
- _____, "The Dresden Remains of the Galerie Espagnole: a Fresh Look (at The) Back en Manet/ Velázquez", en *The French taste for Spanish painting*, Nueva York, ed. Metropolitan Museum of Art, 2003.
- Wescher, Paul, *A catalogue of Italian, French and Spanish paintings, XIV-XVIII century: Los Angeles County Museum*, Los Angeles, ed. Los Angeles : The Museum, 1954.
- Wethey, Harold, *Alonso Cano, pintor, escultor y arquitecto, Madrid*, Alianza Editorial, 1983.
- _____, "Velázquez and Alonso Cano", en *Varia Velazqueña*, tomo I, Ministerio de Educación Nacional, Madrid, 1960, p.452-455.
- _____, *Alonso Cano pintor*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, 1958.
- _____, *Alonso Cano, painter, sculptor, architect*, Princeton, University Press, 1955.
- _____, "Discípulos granadinos de Alonso Cano", *Archivo Español de Arte*, vol. 27, Madrid, 1954, p.25-34.
- Wethey, Harold y Sunderland, "Herrera Barnuevo and his Chapel in the Descalzas Reales", *The Art Bulletin*, 1966, p.15-34.
- Wyer Raymond, "Christ bearing the Cross", *Worcester Art Museum Bulletin*, vol, XII, 1921, p.38-40.
- Zuccari, F. y Véliz, Z., "Saint John in the Wilderness: Observations on Technique, Style, and Authorship", *The Art Institute of Chicago*, vol.31, nº2, 2005, p. 30 y 45.

ONLINE:

- <http://www.cincinnatiartmuseum.org/provenance/provenance/1964-69.html>
[Consulta realizada el 22 de Marzo de 2012]
- http://www.elcomercio.es/agencias/20131204/mas-actualidad/cultura/vendidas-millones-pinturas-forum-filatelico_201312042226.html
[Consultado el Martes 29 de abr. de 14]
- http://www.afectadosforum.com/forum/index.php?option=com_content&view=article&id=224:vendidas-pinturas-en-londres&catid=16:notas-de-prensa-actuales&Itemid=114
[Consultada el Martes 29 de abr. de 14]
- <http://www.ofsrgb2.com.ar/formacion/Sitioinfo/Doc/pdf/Documentos%20pdf/Varios/Antigua%20Iglesia%20de%20la%20Almudena..PDF>
De la Morena, A. La antigua iglesia parroquial de San María de la Almudena, de Madrid (ON LINE) (Consultado el 2 de febrero de 2011)
- <http://www.tefaf.com/DesktopDefault.aspx?tabid=10&tabindex=9&dealerid=20946>
Publicado el 17 de enero de 2014 [consultada el 31 de Julio de 2014]
- <http://www.collcortes.com/art-details.html?532c1f387b57711768d5c60b>
Aterido Fernández y Galería Coll & Cortés, 2014, [Consultada el 31 de julio de 2014]
- http://www.nationalarchives.gov.uk/nra/onlinelists/GB%200345%20NGA1_1.pdf.
Letter from J.C. Robinson to William Boxall, 29 de noviembre de 1966, [NGA1/1/5/5].
- Konstantin Akinsha, “Lunching under the Goya. Jewish Collectors in Budapest at the Beginning of the Twentieth Century”, *Quest, Issues in Contemporary Jewish History. Journal of Fondazione CDEC*, N.2 October 2011 url: www.quest-cdecjournal.it/focus.php?id=231, citando a; “Zsidó kincsesláda a napfényen”, *Magyar Futár*, May 31, 1944, 12 -13.

ANEXO I:

**CATÁLOGO DE IMÁGENES DE LA OBRA PICTÓRICA DE ALONSO
CANO**

OBRAS AUTÉNTICAS:

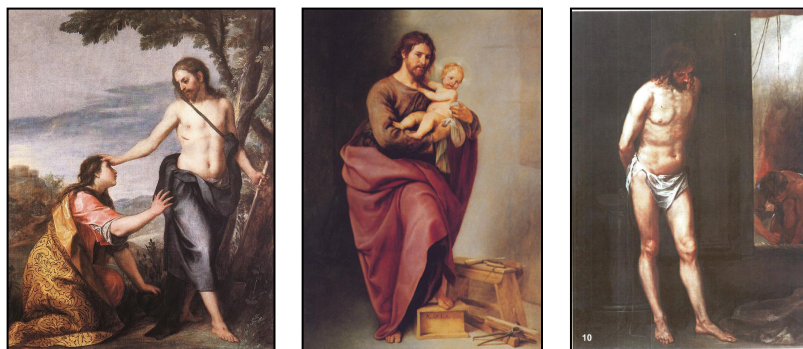
FIRMADAS:



San Francisco de Borja, Museo de Bellas Artes, Sevilla (1624)
Retrato de Eclesiástico, Hispanic Society, Nueva York (ca.1625-1630)
Vía Dolorosa, Worcester Art Museum, Massachusetts (ca.1635-37)



San Juan Evangelista, Museo del Louvre, París (ca.1635-36)
José y la Mujer de Putifar*, Colección particular, Génova (ca.1635-37)
San Juan Bautista Joven en el desierto, Cincinnati Art Museum, Ohio (ca.1645-1650)

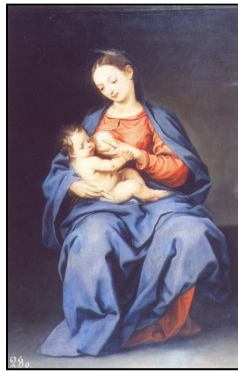


Noli me tangere, Museo de Bellas Artes, Budapest (ca. 1640-1646)
San José con el Niño, Colección Cristina Masaveu, Oviedo (ca. 1646)
Cristo atado a la columna, Museo Nacional de Arte Rumano, Bucarest (ca. 1646-1650)

* Incluida en el capítulo relativo a obras de segura atribución, junto con el resto de pinturas procedentes del ciclo de la cartuja de las cuevas de Sevilla.

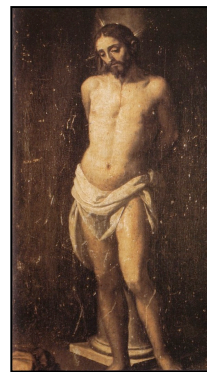


Descenso al limbo, County Museum, Los Ángeles (ca.1646-1655)
Cristo muerto sostenido por un ángel, Museo del Prado, Madrid (ca. 1646-1652)
Inmaculada, Museo Diocesano de Arte Sacro, Vitoria (ca.1650)



Virgen de la leche, Museo Provincial de Guadalajara (ca. 1657-1660)

DOCUMENTADAS:



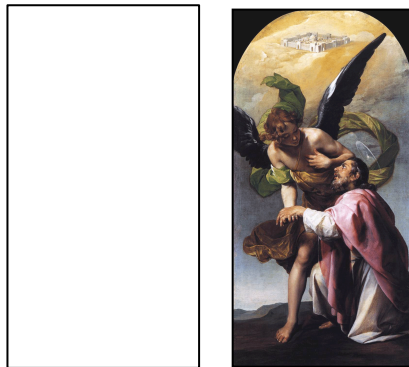
Aparición de Cristo Crucificado/ Resucitado a Santa Teresa, Museo del Prado, Madrid, (ca.1629)
Niño Jesús, Meadows Museum, Dallas, Texas (ca. 1628-29)
Cristo atado a la columna, Iglesia Santa María la Blanca, La Campana, Sevilla (ca.1631-1632)

CONVENTO DE SANTA PAULA. RETABLO DE SAN JUAN EVANGELISTA



Santiago el Mayor, Museo del Louvre, París (ca.1635-36)

San Juan Evangelista exorcizando al demonio, Museo del Louvre, París (ca.1635-36)



San Juan Evangelista y la visión de Jerusalén, Wallace Collection, Londres (ca.1635-37)



Visión de Dios, The Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida (ca.1636-38)

Visión del cordero, The Ringling Museum of Art, Sarasota, Florida (ca.1636-38)



El milagro del pozo, Museo del Prado, Madrid, (ca.1640)
Cristo de la Humildad, Iglesia de San Ginés, Madrid, (ca.1640-1643)



Rey de España, Museo del Prado, Madrid, (ca.1641)
Dos reyes de España, Museo del Prado, Madrid, (ca.1641)

**RETABLOS COLATERALES IGLESIA-CATEDRAL DE SANTA M^a MAGDALENA DE
GETAFE**



Retablo del Santo Niño Jesús , 1645



Retablo de La Virgen de la Paz, 1645

Retablo del Santo Niño Jesús



Circuncisión “boceto” , Fundación Rodríguez Acosta, Granada(ca.1645)
Circuncisión (ca.1645)



Santa Ana y la Virgen (ca.1645)
Santa Isabel con San Juanito (ca.1645)

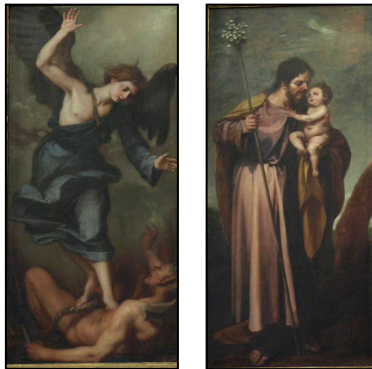


Santo Tomás de Aquino (ca.1645)
San Gonzalo Amarante (ca.1645)

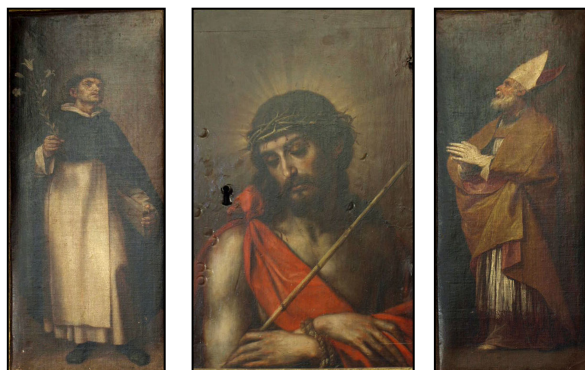
Retablo de La Virgen de la Paz



La Anunciación (ca.1645)



San Miguel y el demonio (ca.1645)
San José y el Niño (ca.1645)



Santo Domingo (ca.1645)
Ecce Homo (ca.1645)
San Agustín de Hipona (ca.1645)

CICLO DE LA VIRGEN. CAPILLA MAYOR CATEDRAL DE GRANADA



**Anunciación/ Encarnación (1652 (r.1656)
Visitación (1653)
Presentación de Jesús (1655-56) (r.1664)**



**Asunción (1662-1663)
Inmaculada Concepción (1662-1663)
Nacimiento de la Virgen (ca.1663-1664)**



Presentación de la Virgen, (1664)



Juno, Colección particular, Madrid (ca. 1646-1652)

Visión de San Benito, Museo del Prado, Madrid (ca. 1658-1660)

Retrato del III Marqués de Velada, Colección particular madrileña (ca. 1657-1660)



Virgen de Belén, Catedral de Sevilla (ca. 1662)

Virgen del Rosario, Catedral de Málaga (ca. 1665-1666)

AUTENTIFICADAS POR BOCETO PREPARATORIO



Visión de San Antonio, Museo del Prado, Madrid (ca. 1646-1652)

Niño Jesús y San Juanito, Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo (ca. 1665-1666)

**OBRAS ATRIBUIDAS
OBRAS DE SEGURA AUTORÍA**



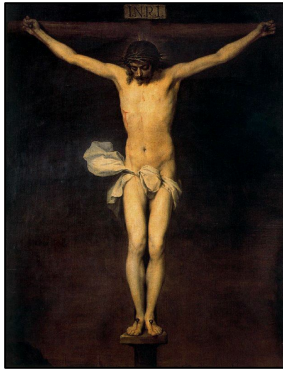
Rafael persiguiendo a Tobías, Familia Bonilla Mir, Jaén (ca. 1630-1635)
Historia de Tobías y el arcángel Rafael, Familia Bonilla Mir, Jaén (ca. 1630-1635)



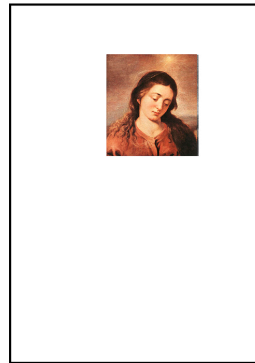
Santa M^a Magdalena de Pazzis, Colección Privada, Múnich (ca.1630)
Ánimas del purgatorio, Museo de Bellas Artes de Sevilla (1936)
Retrato del Príncipe Baltasar Carlos, Museo de Bellas Artes de Budapest (ca. 1634)



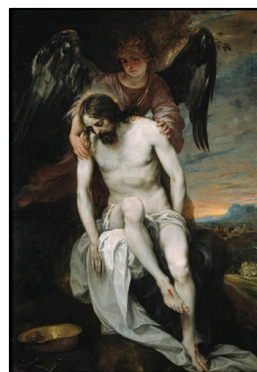
Cristo y la samaritana, Academia de San Fernando (ca. 1635-1637)
Primera labor de Adán y Eva Pollok House, Glasgow (ca. 1635-1637)



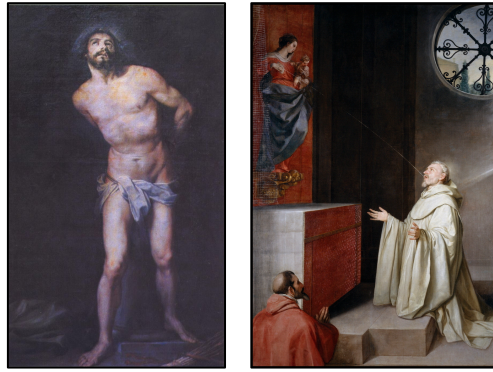
Educación de la Virgen, Ciudad financiera, Boadilla del Monte, Madrid (ca.1640)
Cristo Crucificado, Academia de San Fernando, Madrid (ca.1641-1643)
Crucificado "Diego Curto", Colección particular, Madrid (ca. 1643)



Virgen del Lucero, Museo de Bellas Artes de Granada (ca. 1643-1648)
Virgen con Niño, Museo del Prado, Madrid (ca.1643-1648)
Cabeza de Virgen (Fragmento), Budapest (ca. 1646-1650)



Cristo flagelado recoge sus vestiduras, Academia de San Fernando, Madrid (ca. 1646)
Visión de San Antonio, Alten Pinakothek, Múnich (ca. 1646-1652)
Cristo muerto sostenido por un ángel, Museo del Prado, Madrid (ca. 1646-1652)



Cristo atado a la columna, Convento de San José, Ávila (ca. 1650)
Visión de San Bernardo, Museo del Prado, Madrid (ca.1650-51)



María Magdalena, Colección Particular madrileña (ca.1653)
San Jerónimo recostado, Colección Particular madrileña (ca.1653)

CONVENTO DE SAN ANTONIO Y SAN DIEGO, GRANADA

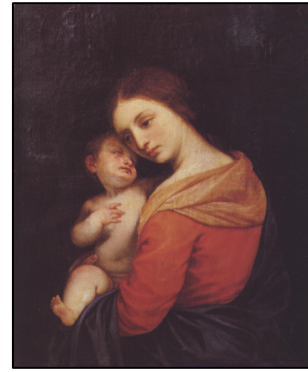
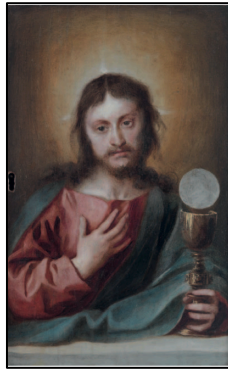


San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena, Museo de Bellas Artes, Granada
 (ca.1653-1657)

Santa Clara y San Luis de Tolosa, Museo de Bellas Artes, Granada (ca.1653-1657)

* **San Pedro Bautista Protomártir del Japón**, Museo de Bellas Artes, Granada (ca.1653-1657)

* El mal estado de conservación de la pintura, no permite asegurar su atribución. No obstante, vemos oportuno situarla junto con sus compañeras de retablo, dada la estrecha relación que comparte con éstas.

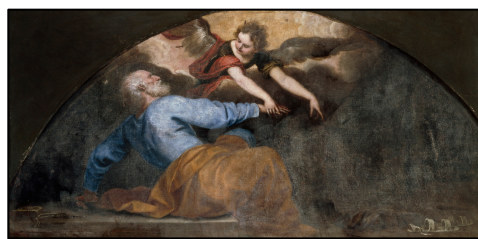


Cristo Eucarístico, Museo de Bellas Artes, Granada (ca.1653-1657)
Tránsito de San Pascual Bailón, Academia de San Fernando, Madrid (ca.1653-1657)
Virgen con Niño dormido, Colegiata de San Antolín, Medina del Campo (ca.1653-1657)



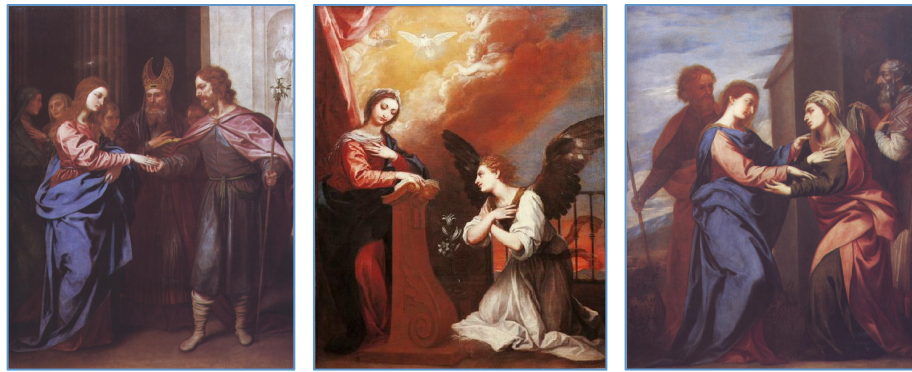
Inmaculada Concepción, Colección particular, Granada (ca.1653- 1657)
Cristo consagrando la Hostia, Fine Arts Gallery, San Diego (ca.1653- 1657)

CONVENTO DEL ÁNGEL CUSTODIO, GRANADA



Sagrada Familia, Convento del Santo Ángel Custodio, Granada (ca. 1653-1657)
Liberación de San Pedro, Museo del Prado, Madrid (ca. 1653-1657)

Ciclo de La Vida de la Virgen



Desposorios de la Virgen, Museo Goya, Castres, Francia (ca.1655-1657)

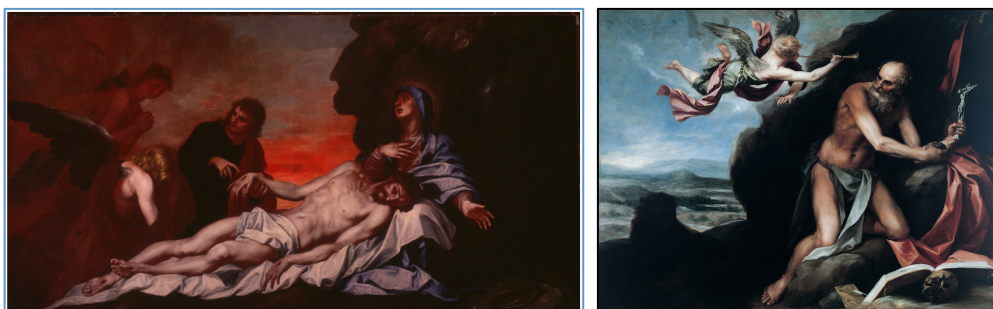
Anunciación, Museo Goya, Castres, Francia (ca.1655-1657)

Visitación, Museo Goya, Castres, Francia (ca.1655-1657)



San Antonio de Padua, Basílica de San Francisco el Grande, Madrid (ca.1658)

Estigmatización de San Francisco, Basílica de San Francisco el Grande, Madrid (ca.1658)



Piedad, Museo Cerralbo, Madrid (ca.1660)

San Jerónimo y el ángel trompetero, Museo de Bellas Artes de Granada (ca.1660)



Virgen de Belén, Palacio Arzobispal, Granada (ca. 1600-1667)
Milagro de Santo Domingo en Soriano, Fundación Rodríguez Acosta, Granada
 (ca.1660-1666)
Inmaculada Concepción, Oratorio, catedral de Granada (ca. 1660-1667)



Fraile Domingo, Gemaldegalerie Alte Meister, Kassel, Alemania (ca. 1660-1667)
Fraile Jerónimo, Museo Bonnat-Helleu, Bayona (ca. 1658-1667)

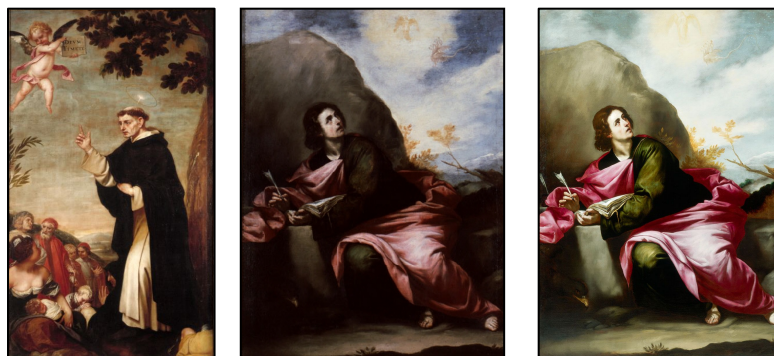
**OBRAS ATRIBUIDAS A ALONSO CANO:
SIN REBATIR POR EXPERTOS**



Niño Jesús, Parroquia Nuestra Señora del O, Rota (Cádiz) (ca. 1630)
San Juan Evangelista, Museo de San Carlos, Ciudad de México (ca.1630- 1635)
San Juan Evangelista y la comunión de la Virgen, Museo de San Carlos, Ciudad de México (ca.1630- 1635)



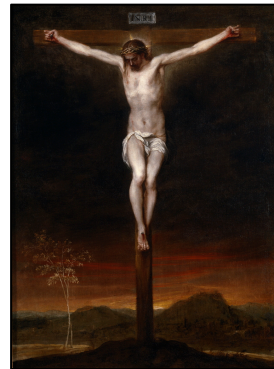
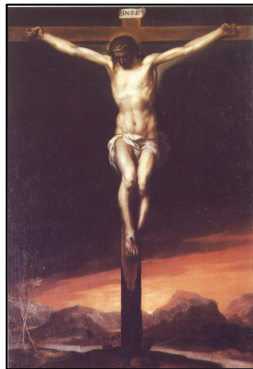
Cristo Crucificado, Museo Estatal del Hermitage, San Petersburgo, ,(ca.1636-1638)
Caballero de Calatrava, Penrhyn Castle, Gales, (ca. 1640)
Predicación de San Vicente Ferrer, Colección Banco Santander, Madrid, (ca.1644-1645)



Predicación de San Vicente Ferrer, Museo de Bellas Artes, Valencia (ca.1644-1645)
San Juan Evangelista en la isla de Patmos , Museo de Bellas Artes de Málaga (ca. 1645)
San Juan Evangelista en Patmos, Museo de Bellas Artes, Budapest (ca. 1646-1650)



Virgen con Niño dormido , Monasterio del Escorial (ca. 1646-1650)
Virgen con Niño dormido, Paradero desconocido (ca.1648-1652)
Dolorosa Capilla de San Miguel, Catedral de Granada (ca. 1650)



San Francisco y la redoma de agua, Arzobispado de Madrid (ca. 1650-1652)
Cristo Crucificado, Academia de Bellas Artes Ntra. Sra. de las Angustias, Granada (ca.1652)
Cristo Crucificado Museo Nacional del Prado, Madrid (ca. 1652-1658)



San Pedro, Lancing college, Shoreham- by Sea (Sussex) Inglaterra (ca. 1650-1660)
San Pablo, Staatliche Gemäldegalerie, Dresde, Alemania (ca.1650-1660)
Visión de San Antonio, Colección particular (ca.1652- 1660)



La muerte de San Juan de Dios, Museo San Juan de Dios, Granada (ca. 1653-1657)
Retrato de Eclesiástico, Musé Des Beaux Arts, Burdeos (ca.1657-1660)
Piedad, Academia de San Fernando, Madrid (ca.1660)

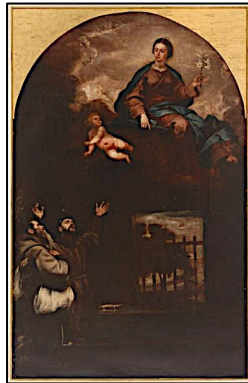


Visión de San Antonio , Galería Caylus, Madrid (ca.1660)
Cristo en el Huerto de los Olivos, Museo de Bellas Artes de Budapest, Hungría (ca. 1660)



Inmaculada , Colección particular (ca. 1665-1666)

OBRAS ATRIBUIDAS A ALONSO CANO Y TALLER



Visión de San Félix de Cantalicio, Museo de Bellas Artes, Cádiz (ca.1653-1657)
Coronación de la Virgen, Kingston Lacy, Wimborne, Dorset, Reino Unido,
(ca.1655-1657)



San Jerónimo y el ángel trompetero, Museo Nacional del Prado, Madrid (ca.1660)

**OBRAS ATRIBUIDAS A ALONSO CANO:
CON DISCREPANCIAS ENTRE EXPERTOS Y DE DUDOSA ATRIBUCIÓN**



Comunión de la Virgen , Palazzo Bianco, Génova (ca.1635-38)(?)
Visión de San Antonio. Boceto , Staatliche Museum, Berlin (?) (ca.1646-1652)



Virgen de Montserrat con Monjes y escolares músicos, Academia de San Fernando,
Madrid, (ca. 1650-1652)
Niño Jesús dormido, Kingston Lacy, Wimborne, Dorset, Reino Unido, (ca.1652)



Cristo atado a la columna, Museo del Prado, Madrid (ca. 1657 - 1660)
Virgen con Niño, Museo Estatal de Artes plásticas A.S Pushkin, Moscú (ca. 1662)

ANEXO II:

MUSEOS, INSTITUCIONES Y COLECCIONISTAS COLABORADORES

MUSEOS, INSTITUCIONES Y COLECCIONISTAS QUE HAN COLABORADO EN ESTA INVESTIGACIÓN

ESPAÑA:

ÁVILA:

- **Convento de las Madres (Carmelitas Descalzas)**
Rvda. Madre Superiora.

BARCELONA:

- **Museu Nacional d'Art de Catalunya: MNAC**
Joan Yeguas Gassó
Conservador Àrea d'Art de Renaixement i Barroc

CÁDIZ:

- **Museo de Cádiz**
Juan Alonso de la Sierra
Director Museo de Cádiz

María Dolores López de la Orden
Conservadora del Museo de Cádiz
Asesor Técnico de Conservación e Investigación

GRANADA:

- **Museo de Bellas Artes de Granada**
María Encarnación Sánchez Torrente
Conservadora Museo de Bellas Artes de Granada
- **Museo San Juan de Dios “Casa de los Pisa”**
M^a Begoña López
Documentación Archivo-Museo San Juan de Dios “Casa de los Pisa”
- **Universidad de Bellas Artes de Granada**
Prof. Luis R Rodríguez Simón
- **Convento del Santo Ángel Custodio (Madres Clarisas)**
Rvda. Madre Superiora

GUADALAJARA:

- **Museo de Bellas Artes de Guadalajara:**
Fernando Aguado Díaz.
Director del Museo de Guadalajara

Miguel Ángel Cuadrado
Conservador del Museo de Guadalajara

MADRID:

- **Academia de San Fernando**
Mercedes González de Amezúa
Conservadora Jefe de la Academia de San Fernando
- **Museo del Prado:**
Carmen Garrido
Jefe del Gabinete Técnico del Museo del Prado. (Hasta 2013)

Inmaculada Echevarría
Gabinete Técnico del Museo del Prado

Javier Portús
Jefe de Departamento de Pintura Española (hasta 1700)

Jaime García-Maíquez
Gabinete Técnico del Museo del Prado

Feli Martínez
Servicio de Documentación del Museo del Prado

Rocío y Maite Dávila Álvarez
Restauradoras del Museo del Prado

Clara Quintanilla
Restauradora del Museo del Prado
- **IPCE**
Teresa Díaz Fraile
Archivo General del IPCE
- **Fundación Banco Santander**
Charo López
Directora Proyectos Culturales Fundación Banco Santander
- **Patrimonio Nacional:**
Ángel Balao González
Jefe del Departamento de Restauración de Obras de Arte

Almudena Pérez de Tudela,
Conservadora del Museo del Escorial,

Esperanza Rodríguez-Arana
Restauradora de Patrimonio Nacional

Carmen García-Frías Checa
Conservadora de Patrimonio Nacional
- **Museo Cerralbo:**
M^a Cristina Giménez Raurell
Conservadora Dpto. de Investigación y Colecciones

- **Parroquia de San Ginés:**
D. José Luis Montes Toyos
Delegado de Patrimonio de Arzobispado de Madrid
- **Galleria Caylus**
Cristina Uribe y Eugenio Soria
- **Iglesia Catedral de Santa M^a Magdalena de Getafe**
Párroco D. Enrique Ramos

Gema M^a Jiménez Rodríguez
Archivera Diocesana del Obispado de Getafe

MÁLAGA:

- **Museo de Bellas Artes de Málaga**
José Ángel Palomares Samper
Asesor Técnico en Conservación e Investigación.

MEDINA DEL CAMPO:

- **Colegiata de San Antolín, Medina del Campo**
Antonio Sánchez del Barrio
Director del Museo de la Ferias de Medina del Campo

OVIEDO:

- **Colección Masaveu Arte**
Isaac García García,
Conservador

SEVILLA:

- **Catedral de Sevilla:**
Dña. Teresa Laguna
Responsable de Bienes Muebles de la Catedral de Sevilla
- **IAPH:**
Pilar Acosta Ibañez
Archivo IAPH, Área de Servicios Documentales
- **Museo de Bellas Artes**
Rocío Izquierdo Moreno
Conservadora del Museo de Bellas Artes de Sevilla.

VALENCIA

- **Museo de Bellas Artes de Valencia- San Carlos**
José Gómez Frechina
Conservador de Pintura del Museo de Bellas Artes de Valencia.

Julián Almirante
Responsable del Departamento de Restauración

VITORIA:

- **Museo Diocesano de Arte Sacro**
Elizbarrutiko Arte Sakratuaren Museoa (Catedral Nueva María Inmaculada)
Itziar Aguinagalde
Servicio de Restauraciones de la Diputación Foral de Álava:

INTERNACIONAL:

ALEMANIA: KASSEL

- **Gemäldegalerie Alte Meisten, Museumslandschaft Hessen Kassel**
Dr. Justus Lange
Conservador Jefe de Pintura Antigua

EE.UU: NUEVA YORK

- **The Hispanic Society of America, N.Y**
Marcus B. Burke, Ph.D.
Senior Curator, Museum Department

EE.UU: WORCESTER, MASSACHUSETTS

- **Worcester Art Museum**
Kate Dalton
Curatorial assistant, painting conservator.

Philip Klausmeyer
PhD Conservation Scientist and Paintings Conservator

FRANCIA: BAYONA

- **Musée Bonnat-Helleu, Musée des Beaux-Arts de Bayonne**
Sophie Harent
Conservateur en chef du patrimoine

HUNGRÍA: BUDAPEST

- **Szepmuveszeti, (Museo de Bellas Artes de Hungría)**
Ilona Balogh

MÉXICO: MÉXICO, DF

- **Museo Nacional de San Carlos**
Yazmin Mondragón Mendoza
Departamento de Curaduría e Investigación

REINO UNIDO: GLASGOW, ESCOCIA.

- **Pollok House, National Trust of Scotland**
Tracey Hawkins
Assistant Curator – Collections

Polly Smith,
Senior art conservator

REINO UNIDO: LANCING, WEST SUSSEX

- **Lancing College**
Jeremy Tomlinson
Steward of Lancing Chapel

REINO UNIDO: LONDRES

- **Wallace collection**
Lucy Davis
Curator of old master pictures, Wallace Collection

REINO UNIDO: WIMBORNE, DORSET

- **Kingston Lacy**
Rob Gray
House and Collections Manager
- **The National Trust**
Tina Sitwell
Paintings Conservation Adviser

RUMANIA: BUCAREST

- **The National Museum of Art of Romania, Bucharest**
Cosmin Ungureanu,
Department of European Art

SUECIA: ESTOCOLMO

- **Nationalmuseum, Stockholm.**
Eva-Lena Karlsson,
Intendent/Curator

ÍNDICE ICONOGRÁFICO:

A

Ánimas del purgatorio, 151, 154, 386, 426
Anunciación, 38, 105, 114, 116, 162, 216, 217,
219, 220, 221, 295, 306, 315, 326, 354, 372,
376, 379, 381, 424
Aparición de Cristo Crucificado a Santa Teresa,
64, 68, 337, 418
Aparición de Cristo Resucitado a Santa Teresa,
64
Asunción, 58, 114, 120, 121, 214, 354, 389, 424

C

Caballero de Calatrava, 255, 289, 335
Cabeza de la Virgen, 173, 175
Calle de la Amargura, 41, 326
Circuncisión “boceto”, 93, 422
Comunión de la Virgen, 71, 249, 250, 299, 436
Coronación de la Virgen, 216, 305, 315, 435
Cristo atado a la columna, 40, 49, 51, 54, 69, 154,
182, 184, 204, 303, 309, 322, 337, 340, 346,
386, 418, 428, 436
Cristo consagrando la Hostia, 201, 223
Cristo Crucificado, 64, 70, 164, 165, 247, 253,
254, 275, 277, 337, 339, 353, 388, 418, 427,
433
Cristo Crucificado de Loeches, 167
Cristo de la Humildad, 91, 110, 228, 340
Cristo de la Paciencia, 322
Cristo en el Huerto de los Olivos, 294, 434
Cristo Eucarístico, 200, 223
Cristo flagelado recoge sus vestiduras, 177, 346,
427
Cristo muerto sostenido por un ángel, 56, 182,
337, 418, 427
Cristo y la samaritana, 150, 153, 156, 160
Crucificado, 52, 165, 167, 168, 253, 254, 277,
322, 336, 339, 340, 345, 353, 427

D

Descenso al limbo, 53, 56, 184, 388, 418
Desposorios de la Virgen, 216, 219
Dolorosa, 252, 270, 271, 386
Don Antonio Sancho Dávila Toledo Colonna, 131
Don Luis Méndez de Haro y Guzmán, 288
Dos reyes de España, 89, 387

E

Ecce Homo, 92, 95, 96, 104, 110, 162, 322, 335,
387
Educación de la Virgen, 129, 161, 306, 354, 376,
379, 427
El milagro del pozo, 83, 420
Encarnación, 86, 89, 116, 216, 236, 247, 365,
372, 438
Estigmatización de San Francisco, 225, 226, 227,
272, 313

F

Fraile Dominico, 242, 351
Fraile Jerónimo, 244, 344, 351

H

Historia de Tobías y el arcángel Rafael, 147

I

Inmaculada, 58, 59, 114, 121, 123, 125, 126, 137,
209, 210, 223, 235, 240, 241, 296, 325, 336,
342, 343, 349, 353, 387, 389, 390, 424, 429,
431, 434, 439, 441

J

José y la mujer de Putifar, 14, 15, 154, 159

L

La Anunciación, 95, 105, 114, 212, 220, 235, 365
La circuncisión, 95, 98
la comunión de la Virgen, 251, 334, 337, 432
La muerte de San Juan de Dios, 286
La Visión de San Félix de Cantalicio, 272, 312,
435
Liberación de San Pedro, 213, 365

M

Magdalena, 7, 46, 47, 91, 93, 98, 100, 101, 102,
103, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 145, 180,
190, 238, 306, 323, 329, 342, 387, 421, 426,
440
María Magdalena, 47, 97, 102, 116, 189, 190,
191, 229, 334, 386, 428
Milagro de Santo Domingo en Soriano, 306, 381
Muerte de San Francisco de Asís, 203
Muerte de San José, 323

N

Nacimiento de la Virgen, 125, 424
Niño Jesús, 47, 49, 67, 93, 95, 104, 108, 137, 142,
143, 170, 173, 238, 247, 258, 269, 305, 334,
341, 342, 386, 418, 425, 436
Niño Jesús dormido, 305
Noli me tangere, 46, 47, 51, 54, 56, 150, 212, 226,
264, 335, 387, 417

P

Piedad, 60, 169, 229, 230, 290, 354, 365, 368,
376, 430
Predicación de San Vicente Ferrer, 162, 163,
212, 257, 260, 354
Presentación de Jesús, 120
Presentación de la Virgen, 125, 126, 217, 238,
424
Primera labor de Adán y Eva, 156, 426
Purificación, 114, 120, 126, 216, 217, 354, 389

R

Retablo de La Virgen de la Paz, 104, 105, 106, 107, 108, 109, 110, 421, 423
Retablo del Santo Niño Jesús, 97, 98, 100, 101, 102, 103
Retrato de Eclesiástico, 39, 129, 154, 288, 344, 351, 386
Retrato de Fraile Franciscano, 326
Retrato del III Marqués de Velada, 17, 131, 289, 344
Retrato del Príncipe Baltasar Carlos, 149, 222, 226, 426
Rey de España, 84, 86, 89

S

Sagrada Familia, 211, 238, 284, 306, 325, 342, 387
Salvador, 65, 200, 288, 322
San Agustín de Hipona, 108, 109
San Antonio de Padua, 134, 225, 227, 293, 430
San Francisco de Borja, 15, 37, 65, 154, 328, 334, 365, 386
San Francisco y la redoma de agua, 272
San Gonzalo Amarante, 95, 103, 108
San Jerónimo, 45, 189, 190, 214, 229, 232, 263, 265, 279, 280, 308, 318, 319, 323, 365, 366, 372, 374, 375, 387, 389, 390, 428, 430, 435
San Jerónimo recostado, 189, 428
San Jerónimo y el ángel trompetero, 232, 318, 374, 430, 435
San José con el Niño, 49, 107, 223, 264, 323, 417
San José y el Niño, 95, 107, 183
San Juan Bautista, 44, 77, 213, 233, 325, 335, 353, 387, 388, 417
San Juan Bautista joven en el desierto, 44, 417
San Juan de Capistrano y San Bernardino de Siena, 136, 192, 195, 197, 198, 204, 244, 365, 372, 376, 378, 381
San Juan Evangelista, 14, 15, 44, 45, 71, 72, 74, 76, 78, 79, 81, 84, 87, 152, 155, 249, 251, 262, 263, 264, 325, 334, 335, 337, 353, 364, 365, 371, 380, 389, 390, 392, 419, 432
San Juan Evangelista en Patmos, 264
San Juan Evangelista exorcizando al demonio, 14, 15, 74
San Juan Evangelista y la visión de Jerusalén, 71, 76, 78, 81, 337, 419
San Juanito, 49, 95, 98, 100, 101, 107, 137, 142, 143, 264, 325, 342, 354
San Miguel y el demonio, 106
San Pablo, 279, 280, 281, 336, 363, 365, 375
San Pedro, 7, 179, 192, 193, 197, 198, 200, 213, 214, 279, 280, 281, 365, 372, 376, 387, 428
San Pedro Bautista Protomártir del Japón, 197, 372, 428

Sancho I y Ramiro III, 89, 90
Santa Ana y la Virgen, 95, 98, 100
Santa Catalina, 22, 145, 325
Santa Clara y San Luis obispo de Tolosa, 195, 200, 428
Santa Isabel con San Juanito, 95, 100, 101
Santa M^a Magdalena de Pazzis, 145
Santiago el Mayor, 71, 74, 249, 265, 365, 380, 392
Santísima Trinidad, 326
Santo Domingo, 95, 108, 237, 259, 303, 306, 344, 363, 372, 376, 377, 378, 381, 423, 431
Santo Tomás de Aquino, 102, 227

T

Tránsito de San Pascual Bailón, 129, 203, 204, 244

V

Vía Dolorosa, 41, 334, 335, 374, 417
Virgen con Niño, 6, 120, 129, 134, 137, 150, 170, 172, 173, 176, 201, 206, 207, 222, 233, 235, 266, 268, 269, 273, 278, 307, 308, 325, 326, 335, 339, 340, 341, 342, 347, 353, 363, 371, 372, 375, 376, 377, 378, 381, 389, 390, 427, 429, 433, 436
Virgen con Niño dormido, 129, 134, 206, 266, 268, 341, 347, 429, 433
Virgen con Niño en un paisaje, 172, 233
Virgen con Niño sentada entre nubes, 235
Virgen de Belén, 61, 133, 136, 173, 235, 266, 267, 307, 308, 341, 342, 347, 348, 365, 425
Virgen de la leche, 60, 173, 266, 267, 368, 372, 378, 381
Virgen de la Soledad, 270
Virgen de Montserrat con Monjes y escolares músicos, 302, 436
Virgen del Lucero, 120, 169, 176, 341, 347, 365, 371, 375, 377, 378, 388, 427
Virgen del Rosario, 134, 136, 173, 235, 238, 242, 244, 329, 341, 342, 348, 354, 363, 365, 368, 372, 376, 377, 378, 379, 381, 387, 425
Visión de Dios, 78, 79, 81, 129
Visión de San Antonio, 27, 113, 140, 179, 183, 214, 284, 285, 292, 301, 313, 336, 343, 350, 364, 374, 375, 381, 390, 427, 434, 436
Visión de San Benito, 128, 131, 204, 302, 303, 363, 365, 368, 372, 378, 425
Visión de San Bernardo, 186, 337, 428
Visión del cordero, 78, 419
Visitación, 114, 118, 120, 212, 216, 217, 219, 220, 221, 315, 316, 354, 365, 372, 376, 377, 381, 424, 430